ISTITUZIONI

DI

RETTORICA E BELLE LETTERE

Vol. II.

ISTITUZIONI
DI
RETTORICA E BELLE LETTERE
TRATTE
DALLE LEZIONI DI UGO BLAIR
DAL PADRE
FRANCESCO SOAVE
C. R. S.

AMPLIATE ED ARRICCHITE DI ESEMPI
AD USO DELLA STUDIOSA GIOVENTU' ITALIANA

DA

GIUSEPPE IGNAZIO MONTANARI

GIA' PUBBLICO PROFESSORE D' ELOQUENZA IN PESARO, ED ORA NEL NOBIL COLLEGIO D' OSIMO

TOMO SECONDO

QUARTA EDIZIONE NAPOLETANA

Napoli
DALLA TIPOGRAFIA DI ONOFRIO PACI
Gradini S. Severino num.° 9.

1830

PARTE TERZA

DELLA POESIA ITALIANA.

Nel secolo XII incominciò a sentirsi in Italia il suono di una novella poesia, la quale nasceva, anzi diremo faceva nascere una lingua non meno soave dell' antico latino.

Fra i primi poeti noi qui noveriamo San Francesco d' Assisi, i versi del quale, comunque rozzi e mal misurati, sentono un non so che d' inspirazione. — Ma per dare principio onde si suol prendere, diremo che due Bolognesi, Guido Guinicelli e Guido Ghisilieri, furono i primi poeti italiani. Essi fiorirono intorno il 1220, ed il primo ebbe la gloria di avere a discepolo colui, che poi cacciò dal nido l' uno e l'altro, e sollevò l'italiana poesia talmente, ch'ella non dovesse poi temere il confronto della greca e della latina.

Seguì appresso Guittone d'Arezzo cavalier gaudente, il quale fiorì nel 1250, e fu il primo che diè forma regolare al sonetto; appresso lui venne Guido Cavalcanti nobile Fiorentino, il quale oltre all' essere poeta fu il primo a dar mano ad un poema, a dettar regole del bene scrivere, e assai si conobbe di Filosofia. — Morì nell' anno 1300.

Sin qui la poesia italiana null' altro offre che ciò che la latina a' tempi di Lucilio, di Pacuvio e di Ennio, e gli autori di quella età non si possono riguardare che come i primi monumenti dell' italica poesia. Ma nel 1265 nasceva Durante Alighieri, detto poi per vezzo Dante, la più sublime fantasia che mai vivesse al mondo. Costui formato alla scuola di Virgilio, gareggiò con Virgilio, e nella originalità lo vinse. La

Divina Commedia, il più nobile dei poemi, è una miniera di ricchezze poetiche, e racchiude in sè quanto fino a quell'età si seppe in fatto di Filosofia, di Storia, di Teologia e di Poesia. E perchè di questo poema si traggono gli elementi e le norme del buon poetare, noi ne daremo in appresso un capitolo separato. Ora aggiungeremo solo che Dante fu anche eccellente lirico, che le sue canzoni e i suoi sonetti non la cedono punto ad alcun altro dei più famosi poeti. Condusse vita travagliata. Combattè da prode in Campaldino; indi si ridusse in patria, donde cacciato e di Guelfo divenuto Ghibellino, ramingò per diverse parti d'Italia, e alla fine morì nel 1321 in Ravenna alla corte dei Polenta, da cui era stato raccolto. Lasciò anche alcune nobilissime opere in prosa, delle quali la più famosa è il *Convito*. La *Vita Nuova* è mista di prosa e di verso. Il libro *della volgare eloquenza* scrisse in latino, e fu il primo che desse alla lingua nostra titolo di nazionale.

Avremmo dovuto parlare di Brunetto Latini, pure egli maestro di Dante, e uomo assai dotto a que'dì; ma noi non ci vogliamo trattenere con coloro, che bellissima non hanno condotta lor fama sino a noi, e vogliamo solo parlare dei primi e più grandi poeti.

Imitatore di Dante furono: Cecco d'Ascoli, che compose un poema, il quale forse non è altro che una copia del *Tesoro* di Brunetto Latini. Migliore di lui fu Fazio degli Uberti, la cui fama si è tanto accresciuta, dacchè il Perticari ed il Monti presero a curare ed emendare il poema di lui intitolato il *Dittamondo*. Anche il *Quadriregio* di Federico Frezzi da Foligno si ebbe per imitatore di Dante, sebbene io son di credere, che di dantesco appena abbia qualche leggerissima tinta, e qualche durezza di armonia, come sempre è avvenuto di quelli, che imitando la *Divina Commedia*, non hanno guardato più là della corteccia, e si sono detti imitatori di Dante, solo perchè ne hanno ricopiato le parti meno belle.

Francesco Petrarca portò la lirica italiana ad altis-

simo segno, sicchè vinse d'assai e Francesco da Barberino, che aveva lasciati i suoi *Documenti d'amore* in vario metro, e Cino da Pistoia, che era stato sino a que' dì riverito come il più dolce ed elegante fra i lirici. Nacque il Petrarca in Arezzo nel 1304. Sul fior degli anni si ritirò in Valchiusa, ove scrisse le principali sue opere, e specialmente il poema *dell'Affrica* che gli meritò la trionfale corona d'alloro, la quale ricevette in Campidoglio gli 8 d'aprile del 1341. Morì in Arquà in età di 70 anni. Le sue rime volgari lo fecero uno dei padri della lingua nostra, e tanto piacque quel nuovo suo stile, che ebbe un numero infinito d'imitatori, dei quali però niuno lo eguagliò. Le sue opere latine in prosa, specialmente le epistole che volle intitolare *senili*, gli fecero luogo fra i primi e più grandi filosofi. Egli è gran peccato che molti suoi trattati giacciano inosservati. Il Petrarca fu sempre pieno d'amore di patria, e sebbene visse alle corti, mantenne sempre nobiltà di carattere, nè mai fu timido amico del vero. Non si tenne forte a parte alcuna, nè ad altro egli parteggiò che alla gloria della sua nazione. Vorrebbesi porre tra i poeti anche Giovanni Boccaccio, il quale compose, oltre molte altre rime, un poema in ottave, intitolato la *Teseide*, e si crede che da lui questo metro avesse forma regolare; ma noi seguendo il giudizio del Varchi, diremo che egli fu più poeta in alcuna delle sue novelle, che in tutto quel poema; e però di lui ci passeremo, contenti di lasciargli la gloria di essere il padre della italiana eloquenza.

Vicino al Petrarca, per l'espressione, fu Giusto dei Conti Romano, autore di rime liriche che portano il titolo di *Bella Mano*.

Dopo il Petrarca, la mania dell'imitare travolse al basso la poesia italiana, la quale veramente non sonò più grande in Italia, finchè non l'ebbe con Lorenzo de' Medici svegliata il Poliziano. Vero è che Bonaccorso da Montemagno, Cino Rinuccini, contemporanei ed imitatori del Petrarca, Girolamo Benivieni e

Pietro Bembo, seguaci pur essi ed imitatori, nel secolo venuto appresso ebbero voce di nobilissimi; ma i loro versi, tranne pochi, non hanno nè calore, nè vita. Il Casa, il Costanzo, il Tarsia, il Guidiccioni, il Caro, il Molza, scostandosi da questa pericolosa imitazione, si mostrarono poeti di più polso; e possono anche a' dì nostri esser letti con utilità e diletto.

A ritornare in fiore la poesia italiana molto si adoperò Lorenzo de' Medici detto il Magnifico, il quale fiorì nel 1470. Ebbe alla sua corte Angelo Poliziano. Costui diede quelle maravigliose ottave, che ancora si studiano, e si studieranno finchè l'amore del bello animerà i poeti italiani. Contemporaneo e nemico del Poliziano fu il Sanazzaro, gran poeta italiano e latino; ma se la sua musa latina è più virgiliana di quella del Poliziano, la italiana è meno gentile e meno nobile. Confesseremo però che furono due grandi lumi e ristoratori delle nostre lettere.

Di poco innanzi a questi, si è Agostino Staccoli da Urbino, il quale sostenne le forze della lirica italiana che a' suoi dì mancavano.

Sul finire del secolo XV nasceva il Bembo, del quale come poeta non abbiamo da aggiungere al detto. Indi nel 1495 sorgeva Bernardo Tasso, padre dell'immortale Torquato. Costui merita una lode distinta, perchè fu dei primi a sposare i modi greci alla lira italiana, e darne epitalami, e quelle canzoni che egli chiamò Anacreontiche. Lasciò un lungo poema, intitolato l'*Amadigi*, il quale non manca di merito descrittivo, e di buona poesia.

Sullo stesso tramontare di questo secolo nacque l'Ariosto, che ebbe titolo di divino nella posterità, il solo dei poeti italiani, che per feconda immaginativa, e per naturalezza di descrivere possa paragonarsi ad Omero. Il suo *Orlando furioso* è una sorgente inesausta di ogni guisa di bello. Egli continuò il poema di Matteo Maria Boiardo, l'*Orlando innamorato*, che fu poi rifatto da Francesco Berni; ma l'Ariosto ci fa di leggieri dimenticare ogni altro poema ro-

manzesco, e ci fa ridere di coloro che lo vollero mettere a confronto col *Morgante* del Pulci, e col *Girone Cortese* dell'Alamanni, poemi che fanno di leggieri conoscere, colla dimenticanza in che sono posti, la superiorità che sopra di essi ha il *Furioso*. Basti al Pulci la lode di aver prevenuto l'Ariosto, e di aver dato, colla grazia, coll'urbanità, e colla piacevolezza del suo stile, l'esempio al Berni di quel nuovo stile, di cui egli fu autore: e basti all'Alamanni l'essere autore della *Coltivazione*, poema che agli Italiani ricorda le Georgiche di Virgilio, e che a quelle non è di molto inferiore. Contemporaneo ed emulo di lui fu Giovanni Rucellai, del quale abbiamo il poemetto *le Api*. Non termineremo senza dire che l'Ariosto fu uno dei riformatori della Commedia italiana, e fu il primo a scrivere favole comiche in versi sdruccioli, nelle quali se egli si mostra emulo di Plauto e di Terenzio, dimentica troppo spesso le leggi della decenza. Anche la satira italiana si può dire che fosse da lui formata, e vestita della grazia latina. In fatto egli sente di tutte le bellezze che splendono in Orazio, ma non seppe tenersi nei necessari limiti del pudore; e però a ragione se ne divieta la lettura. La satira italiana poi di molto si mostrò pungente e sanguinosa in Benedetto Menzini e in Salvator Rosa, scrittori lodevolissimi in questo genere, se non avessero portato troppo oltre il pungolo ed il ridicolo, e si fossero ricordati che la prima dote di uno scrittore, che vuole correggere i costumi, è quella d'essere costumato. Altri satirici moderni vi sono, dei quali non parleremo, e ci passeremo anche dell'Alfieri, la cui satira è troppo feroce, e spesso spesso ingiusta. Solo diremo che in fatto di stile nessuno ha mai raggiunto l'Ariosto. Alcuni pongono il *Ricciardetto* di Niccolò Fortiguerri come buona imitazione del *Furioso*, e noi certo non negheremo che il *Ricciardetto* non senta di Ariostesca facilità; ma troppo distanza ci pare che vi sia specialmente nella fantasia e nella delicatezza dello stile. Ben è da osserva-

re che il poema del Boiardo, quello dell'Ariosto, e quello del Fortiguerri formano una storia sola, sicchè ad avere piena conoscenza della medesima conviene leggerli tutti e tre.

E poichè siamo a parlare di poemi, non taceremo dell'*Italia liberata* del Trissino, al quale si deve la gloria di aver tolto a soggetto della sua epopea un tema italiano. Ma la soverchia imitazione di Omero lo rese languido ed esangue, sicchè oggi non rimane che allo studio dei dotti. Egli vi adoperò il verso sciolto, ma n'ebbe esito infelice. Fu pure il primo restauratore della tragedia italiana. Morì nel 1550.

Anche Luigi Tansillo vuol essere annoverato fra i poeti epici, per avére scritto *le lagrime di S. Pietro*, poema, per avviso del Crescimbeni, *maraviglioso, incomparabile*. Egli come lirico è da collocare fra i buoni imitatori del Petrarca, e sta sopra gli altri per una certa vivacità e splendidezza che lo distinguono da tutti. Morì nel 1570.

Daremo infine qui luogo ad Annibal Caro, non perchè egli fosse epico, ma perchè trasportò la divina Eneide in versi italiani, e primo degnamente la mostrò sull' italico Parnaso. Egli diede al suo stile ed ai suoi versi sciolti un andar sì grave, un'armonia sì dolce, sì variata, e sì appropriata al soggetto, che fece conoscere quanto poteva la lingua nostra. Non vi è grazia, o fiore di eleganza, che tu non vi trovi sparso ingegnosamente, sicchè si possono i versi e le prose di costui raccomandare ai giovani come il più perfetto modello da imitarsi. Ben è vero che sovente egli è prolisso nella traduzion dell' Eneide, qualche volta anche artificiato soverchiamente, ma però è sempre proprio ed elegantissimo nella frase. E se quando Virgilio dà fiato all'epica tromba egli rimane di molto inferiore, quando tocca la corde del cuore, forse egli avanza lo stesso suo originale.

Era riserbata però all' immortale Torquato Tasso la gloria di dare un' epopea, che frontegiasse quante ne avevano dettate le muse greche e latine, e

quante verrebbero in appresso nelle lingue moderne. Il Tasso compose in fatto la *Gerusalemme liberata*, poema che per invenzione, per caratteri, per interesse storico, per colori poetici, per affetto, è in qualche parte superiore a quelli di Omero e di Virgilio; e l'Accademia Fiorentina, scagliandosi contro questo capo lavoro dell'ingegno umano, non fece altro che mostrare che i grandi uomini per ispirito di parte facilmente fanciulleggiano. Non negheremo che nel Tasso vi sieno alcune mende in fatto di stile; ma come si perdonano difetti ad Omerò, a Virgilio, a Dante, non si perdoneranno essi al più grand' epico del mondo? Bene è vero che tardi si deve porre in mano alla gioventù, perocchè il *Goffredo* è opera fatta per gli anni maturi, quando il sentimento del bello è sviluppato, e quando l'intelletto è disposto a concepire i grandi pregi di quella sovrana poesia. Il Tasso, non meno che sommo epico, fu grande tragico, e il più nobile dei lirici, e diede all'Italia nel suo *Aminta* il primo esempio di una perfetta favola pastorale. Alcuni hanno disputato se si debba tenere anteriore il *Pastor fido* all'Aminta; noi teniamo coi più che il Tasso prevenisse il Guarini. Se alcuno però non ne convenisse, segua la propria opinione, che nulla toglie alla breve storia che noi intessiamo. Le *sette Giornate*, poema tratto dal Genesi di Mosè, fra mezzo a grandi bellezze, sente, è vero, dell'età e delle disgrazie del poeta; ma però è degno del Tasso, e di esso si può dire ciò che fu detto dell'Odissea di Omero — *poema di un vecchio, sì, ma di Omero.* —

E se qui fosse luogo parlar delle prose, diremmo che l'Italia non ha prosatore più nobile, più pieno di filosofia, più degno d'esser posto in esempio ai giovani; e noi verremmo che *la poetica* del Tasso fosse nelle mani dei giovani e giorno e notte, poichè niuno meglio che il Tasso si conobbe più innanzi dei precetti della poesia, niuno meglio ne scrisse. Nato in Sorrento gli 11 marzo 1544, dopo una vita

più sventurata che mai, morì in Roma il 25 di aprile del 1595, nel tempo stesso in cui doveva ricevere in Campidoglio la corona d'alloro. Le lettere familiari di lui, anche a sentenza del Giordani, sono le più belle da Cicerone in qua.

Non mancarono imitatori al Tasso, o nell'epopea, o nella favola pastorale; ma sono essi inferiori d'assai. Tuttavia nell'epopea renderemo onore alla *Croce racquistata* del Bracciolini, e al *Conquisto di Granata* del Graziani; non meno che nella favola pastorale, *al Pastor fido* del Guarini, nel quale sebbene manchino quella cara semplicità e quella dolcezza che incontri nell'*Aminta*, pure non hai a desiderare grandi bellezze. Anche la *Filli di Sciro* del Bonarelli merita d'essere ricordata e lodata. Crediamo di porre fra gl'imitatori del Tasso anche Bartolommeo Beverini, che tradusse l'Eneide in ottava rima, e tenne molto al colorito tassesco. Risente però un po' troppo spesso del gusto del suo secolo, e certo in fatto di stile non valse a raggiungere il Caro.

A coloro poi che fanno paragone tra l'Ariosto e il Tasso, diremo francamente che mal conoscono ciò che è necessario ad instituire un giusto confronto, poichè son due cose affatto diverse, poema romanzesco e poema eroico. E concluderemo che come il *Furioso* è il più perfetto modello della poesia romanzesca, il Goffredo è il più perfetto dell'eroica, e se l'Ariosto si fosse legato alle leggi dell'epopea eroica, avrebbe camminato certamente sulle tracce segnate dai grandi maestri, che furono presi in esempio dal Tasso e superati; e così il Tasso, volendo scrivere un poema romanzesco, avrebbe allargato il volo alla fantasia, e troveremmo nel suo poema quella verità e quella ricchezza di descrizioni che noi ammiriamo nell'Ariosto. Questi due prepotenti ingegni avrebbero bastato ad ogni guisa di poesia; ma, sceltane una, dovevano rispettarne le leggi.

Dopo il Tasso, la poesia italiana cominciò a fol-

leggiare, e abbandonarsi a mille delirii. Giambattista Masino, nato in Napoli nel 1569, avendo da natura surtito tutte le qualità necessarie a divenire eccellente poeta, egli se ne valse per deturpare la poesia, e divenne famoso caposcuola, e corrompitore del buon gusto. Così non avesse egli anche corrotto il costume, che avrebbe di meno disonorato sè, e non lasciata doppia fama di cattivo poeta.

Intorno a questo tempo sorse un nuovo genere di poesia in Italia, e primo autore ne fu il Tassoni, il quale forse propostosi ad esempio la *Batracomiomachia* d'Omero, e, se pure si voglia dire, anche gli strambotti latini di Teofilo Folengo (il quale prese nome di Merlin Cocajo) tolse ad unire lo stile comico all'eroico, e formò un tal quale piacevole miscuglio, che è cagione di vero diletto ai leggitori, e talvolta in mezzo alle scene più gravi richiama al riso. Egli compose la *Secchia rapita*, poema sparso di sali, di vezzi, non meno che di nobili bellezze. Non è però a farne confronto con le poesie di Francesco Berni, inventore di quello stile piacevole, che da lui ebbe nome di Bernesco, poichè il Berni trae il ridicolo sempre da famigliari ed umili soggetti, mentre il Tassoni lo trae dagli elevati ed eroici. E come il Berni si può dire solo nel suo genere, poichè troppo distano da lui il Burchiello, il Caporali e il Mauro; così può dirsi anche solo il Tassoni, se si tragga Francesco Bracciolini, che gli contese la gloria dell'invenzione col poema lo *Scherno degli Dei*, la quale però i posteri rivendicarono alla *Secchia rapita*.

Anche il *Malmantile* di Lorenzo Lippi appartiene a questo genere di poesia; ma egli è troppo inzeppato di fiorentinismi per esser letto con piacere da coloro, che non conoscono la lingua proverbiale di Mercato Vecchio. Vi ha chi pone appresso questi l'Eneide travestita del Lalli; ma oltrechè il suo stile invilisce troppo, fa sovente dispetto il vedere la divina Musa di Virgilio cangiata in baldracca. Fra i Ber-

neschi potremmo con lode annoverare Gian Andrea dell' Anguillara da Sutri, che visse sotto il Pontificato di S. Pio V, e fu infelice per tutta la vita, fino a morire poverissimo in Roma in un' osteria; tanto è vero che l' ingegno senza dirittura d' animo e di costume porta sovente all' infelicità. Il suo capo-lavoro però è la traduzione ch' ei fece in ottava rima delle Metamorfosi di Ovidio, della quale il Varchi giudicò, che i Toscani avrebbero avuto Ovidio più bello che i Latini; sentenza che si sarebbe avverata, se l'Anguillara non avesse usato stile più distemperato e men casto del suo originale.

Dopo avere parlato brevemente più sopra dell'Alamanni e del Ruccellai, che furono i primi scrittori di poesia didattica in Italia, non possiamo ora tacere di alcuni altri nobilissimi. Il primo che ci si offre è Bernardino Baldi urbinate, uno dei più grandi ingegni italiani, poichè egli non solo della poesia, ma delle scienze, delle arti seppe assai, e staremmo per dire di tutto lo scibile. Le leggi dell' arte nautica esposte in poesia da lui formano uno dei più nobili poemi, che alla poesia didattica il *Celeo e l'Orto*, poemetto che è intitolato anche la *Polenta;* e l'*Aresia*, ossia la *buona madre di famiglia*, tutti e due del medesimo Baldi.

Più vicino a noi, Giambattista Spolverini scrisse un bel poema sulla *coltivazione del riso*, lavoro per lo stile, non meno che per altre doti, riputatissimo. Zaccaria Betti scrisse con assai lode un poemetto *sui bachi da seta;* e il Menzini, di cui torneremo a parlare fra poco, ce ne lasciò uno intorno l'*Arte poetica*, e un' altro intitolato *Etopedia*, il cui soggetto è esporre in versi la filosofia morale; opera che con gran danno della gioventù rimase interrotta. Anche Pier Iacopo Martelli lasciò un' *Arte poetica* in terza rima, ma ci sembra d' alquanto inferiore a quella del Menzini esposta in terzine assai eleganti, e a quella del Muzio, che la dettò in versi sciolti.

Vi ebbe tempo in cui l' Italia vide fiorire un buon

numero di poeti lirici, sebbene pressocchè tutti difettosi nello stile. Toccheremo de' principali, oltre quelli che abbiamo accennati più sopra. — Gabriello Chiabrera, il quale solea dire, che voleva trovare un nuovo mondo nella poesia, come il suo concittadino Colombo, fu uno dei lirici più famosi di Italia. Egli, formatosi alla imitazione de' Greci, cercò d'emularli. Pindaro e Anacreonte vestirono per lui forme italiane, e ben si può dire che il Chiabrera fu il primo che facesse sent re agl' Italiani degnamente il suono della greca lira. Le sue *Anacreontiche* hanno veramente sapore greco, e dove tenne dietro a Pindaro, il trasse a meraviglia. Confesseremo che alcuna volta soverchiamente grecizzò, che qualche volta diè nel gonfio; ma diremo apertamente che egli conseguì d'introdurre un nuovo genere di poesia, come aveva ideato. Fu anche de'primi in Italia a darne Sermoni orazioni, nei quali però fu vinto da Gaspare Gozzi, e quasi eguagliato da Ippolito Pindemonti. Compose inoltre poemi eroici e favole pastorali, da cui però non ebbe molto grido. Nacque nel 1552; morì in Savona sua patria nel 1638. — Fulvio Testi modanese aveva spirito e fantasia veramente lirica. Propostosi ad esempio Orazio, l'imitò spesso con molta felicità: egli s'innalza non meno che il Chiabrera, e forse non fa tanto sentire il peso della imitazione. Il suo stile è facile, nobile, armonioso; qualche volta però risente dei vizi della scuola Marinesca, dai quali se avesse saputo guardarsi pienamente, l'Italia avrebbe in lui il suo Flacco. Scrisse anche tragedie, ma esse ridondano di modi troppo lirici, per essere avute per buone. Il suo parlar troppo libero, e qualche componimento scritto con maggiore libertà che non conveniva ad uomo di corte, gli valsero la vita. Fiorì, e visse oltre il 1640. Circa questi tempi Cristina regina di Svezia, avendo magnanimamente rinunziato il regno per la Religione Cattolica, ed avendo fermata sua sede in Roma, si fe' protettrice delle lettere e dei letterati. Intorno a

lei si radunavano non solo i primi uomini di Roma, ma d'Italia; i quali sdegnati dei delirii della scuola del Marini fecero disegno d' instituire un'Accademia, la quale rimettesse in onore la poesia italiana. Fondarono in fatti un anno dopo la morte di quella regina la famosa Arcadia Romana, le leggi della quale furono scritte da Gian Vincenzo Gravina, celebrato non so se più per le sue immortali opere, o per essere stato maestro e benefattore di Pietro Metastasio. Il Gravina non era nato poeta, e la sua superstiziosa devozione ai Greci lo rendeva ognora più sterile e freddo. Fu nondimeno la testa più filosofica dei suoi tempi; lo che ben si mostra dalla sua *Ragione poetica* e dal *Trattato sulla Tragedia*, opere veramente classiche e degne di studio, per tacere delle altre che appartengono alla giurisprudenza, delle quali non è qui luogo a parlare.

Primo custode d'Arcadia fu Gian Mario Crescimbeni maceratese, uomo quanto conoscente della poetica (e ne fanno pruova la sua *Storia della volgare poesia*, e i suoi *Dialoghi della bellezza* della medesima) altrettanto poco valente poeta. L'Arcadia cominciò a stendersi per tutta Italia; e ben presto il buon gusto degli Arcadi spense affatto le follie Marinesche; e se non fosse nata in sulle prime inimicia tra il Gravina e il Crescimbeni, forse l'Italia avrebbe avuto maggior pro dallo studio degli Arcadi. Questi, per evitare i vizi del secolo e la freddezza dei Petrarchisti, s' imposero legge di eseguire uno stile buccolico, che li mostrasse pastori come si erano chiamati. Ma per fuggire un male s' incorse in un altro, e ben presto l'Italia riboccò d'idilli, di egloghe: e Tirei, Fileno e Amarilli sonarono su quelle cetre, che avriano potuto ridettare la fama degl' italiani eroi. Fra gli Arcadi più distinti alcuni ne novereremo. Benedetto Menzini fiorentino, detto in Arcadia *Euganio Libade*, fu veramente poeta di gran polso. La lirica lo rese celebre, e le sue canzoni eroiche, non meno che le anacreontiche, mostrano

fantasia svegliata ed educata alle scuole greche. Ebbe nome anche dalle Satire e dall' arte poetica, di cui è detto più sopra. *L'Accademia Tusculana*, opera frammista di prosa e di versi, fu assai lodata. Scrisse poesie latine, ma generalmente inferiori alle italiane. Nato nel 1640, morì in Roma d' idrope nel 1704.

Francesco Redi aretino, fra gli Arcadi *Ancio Traustio*, fu medico filosofo, e poeta eccellente: scrittore poi che ha pochi pari per eleganza, facilità e grazia. Lasciò il *Bacco in Toscana*, Ditirambo forse unico per merito in Italia. Scrisse versi d' amore assai leggiadri e casti. Le sue *lettere*, meno un' apparente aria di negligenza, nulla lasciano a desiderare. Morì nel 1698.

Vincenzo Filicaia fiorentino, fra gli Arcadi *Polibo Euconio*, fu considerato come capo di una nuova scuola. In fatto, egli diede alla lirica italiana il più alto grado d' elevazione, e alcune delle sue canzoni sentono un non so che di profetico. I suoi sonetti sono gravi: egli senza mostrare di farsi, come il Chiabrera, seguace di Pindaro, o come il Testi, imitatore di Orazio, pare che tenti raccogliere in sè i pregi d' amendue, e che ami di apparire originale. Certamente se il Filicaia si fosse guardato dall' uso di alcune metafore troppo esagerate, avesse regolato un poco l' impeto della fantasia, e meno si fosse tenuto alla declamazione, sarebbe riuscito il più elevato e il più animoso fra i lirici, degno di essere posto ad esempio. Ma coi difetti che egli ha, può condurre i giovani di leggieri al gonfio e allo strano: però conviene che sia letto con molto discernimento. Morì nel 1707.

Alessandro Guidi pavese, fra gli Arcadi *Erilo Aconeo*, nato nel 1650, morto in Frascati nel 1712, usò maggiore libertà ed ardimento che il Filicaia stesso. Egli si lascia trasportare dall' impeto della fantasia, e, come egli dice, *coi suoi cento destrieri alati percorre le vie del Sole;* ma questi suoi corsieri non sanno obbedire al freno, cosicchè avviene

che il poeta sovente si renda famoso per mortali cadute. Sebbene egli non osservi regola nella rima, pure non manchi di grande armonia. Egli però è difettoso sovente nello stile, e quando cerca il sublime, dà spesso nel turgido e nello strano. Poeta di grande grido fu pure Giambattista Zappi il giovane, tra gli Arcadi *Tirsi Leucasio*. Egli cerca per tutto il grazioso, ma talvolta trova invece l'affettato. La sua maniera di poetare piacque tanto, che gli Arcadi quasi tutti tennero allo stile dello Zappi. Noi però, per quanto siamo ammiratori di alcuni suoi veramente belli Sonetti, diremo francamente che in generale lo stile dello Zappi è, come diceva il Baretti, *smascolinato e femminino, e troppo cascante di vezzi*. Nato in Imola, morì in Roma nel 1719.

Miglior poeta che il Zappi, e per vera grazia di stile, e per eleganza di modi poetici, crediamo Eustachio Manfredi, matematico, astronomo e filosofo rinomatissimo. Egli conobbe che l'Arcadia avea portato troppo languore nella poesia, e ritornò ai colori e ai modo danteschi, ma con tanta delicatezza, che tu non puoi desiderare di meglio nel Petrarca. Unito al Zanotti, al Ghedini, a Pier Iacopo Martelli, al Pozzi, e ad altri coltissimi Bolognesi, ritornò in fiore la poesia, non meno che la prosa italiana, e può dirsi che principalmente per opera di costoro non si stendesse molto la nuova scuola frugoniana, la quale fu poi affatto spenta dal Gozzi, dal Parini, dal Monti. Il Manfredi morì in Bologna nel 1739; tra gli Arcadi fu chiamato *Aci*.

Avremmo anche a parlare di Lorenzo Bellini, famoso per la sua *Buchereide*; di Anton Maria Salvini, chiaro per le sue traduzioni dal greco; di Scipione Maffei, celebre per la *Merope;* ma essendo questi grandi uomini conosciuti per altre ragioni nel regno delle lettere italiane, ci basta accennarne il nome. Furono tutti tre Arcadi, e i due primi furono anche Accademici della Crusca.

Nel tempo in cui questi grandi uomini cercavano

ridurre la poesia all' antico splendore, nasceva in Italia una scuola tutta lontana dai classici, la quale abbandonandosi alla fantasia e all' orecchio, di null' altro pareva curarsi. Un uomo cui la natura aveva fatto poeta, e al quale per esserlo veramente non mancò che l' arte se ne fece capo; e fu Carlo Innocenzo Frugoni, il quale stanco delle baie arcadiche tentò dare alla poesia nuovi spiriti. Egli non mancava di vivacità, di facilità grande: il suo verso è armonioso, grandeggia, ma caricò soverchiamente d' epiteti le sue immagini, e adoperò piuttosto il tempo in far versi, che in correggerli; e per dire con un moderno scrittore, egli presenta più frasi che idee; anche allorquando il pensiero è nuovo ed interessante, lo stempera con la ricchezza dei colori e lo affoca sotto il liscio dei suoi ornamenti. Egli nacque in Genova nel 1692, e morì nel 1768. Seguaci della scuola del Frugoni furono Francesco Algarotti, Saverio Bettinelli e Gastone Rezzonico, i quali scrissero assai versi sciolti ben troppo inferiori a quelli del loro maestro, e meritarono dal Baretti il ridicolo nome di *verso-scioltai*. E certamente il verso sciolto, che è pur una delle più care forme che abbia la poesia italiana, per opera di costoro sarebbe caduto a vile, se prima il Parini ed il Gozzi, poi Vincenzo Monti non lo avessero rilevato alla primiera altezza.

Dell' Algarotti, del Rezzonico, del Bettinelli non diremo altro, se non che non ci pare in essi buona vena di vera poesia. Eglino meritano un luogo distinto per le loro opere nella Storia letteraria italiana, sebbene l' ultimo di questi disonorasse assai la sua memoria colle *Lettere Virgiliane*. Bene annovereremo fra poeti di quel tempo e di quella scuola Merlchiorre Cesarotti, uno dei più grandi eruditi che abbia visto l' Italia; e noi dobbiamo a lui principalmente, se la filosofia è ritornata a vivificare le scritture italiane. Conosceva lo spirito dei Classici antichi, Greci, Latini e stranieri; cercava il bello

per tutto, e non si può, senza ingratitudine, porre, come alcuni pretendono, fra coloro che diedero guasto alle lettere nostre. I versi in cui tradusse l'*Ossian* saranno sempre belli nel suo genere, e dovranno esser soli. Questo libro noi non concediamo che a coloro i quali hanno maturo senno, e sanno far ragione da ciò che è bello nei Greci, a quello che è bello nei Bardi del Nord. Ma se non deve essere imitato dagli Italiani, può essere ammirato. Le altre poesie del Cesarotti sentono, è vero, di troppa libertà, e il suo stile ha molti difetti, ma non mancano di belli ed elevati pensieri. Se alcuno però vorrà dire che, meglio che fra i poeti, egli deve aver luogo fra i filosofi e fra i dotti, noi non vorremo di leggieri opporci alla sua opinione. Nacque in Padova nel 1730; morì nel 1808.

La brevità che ci siamo proposta c' impone di passare sotto silenzio i nomi del Mazza, del Mattei, del Fantoni e di altri, i quali se non mancano di bellezze, non mancano pure di difetti, e non sono tali da porre in mano ai giovani per esemplare.

Ma se il secolo decimottavo, in gran parte, ebbe alcun biasimo per la poca arte dei poeti, sul finire del medesimo questo biasimo fu tolto a modo, da potersi dire privilegiato questo secolo stesso. Perocchè in questo nacquero e fiorirono Pietro Trapassi detto Metastasio, e Vittorio Alfieri, i quali provvidero all' onore del teatro Italiano, in guisa, ch'egli non solo vada del pari con quelli dell' altre nazioni, ma ben anche li vinca.

Apostolo Zeno, uno dei più grandi eruditi che abbia avuto l' Italia, fu il primo che portasse la drammatica italiana a molta altezza. Egli foggiò i suoi drammi sulle regole della stretta tragedia, e questa severità di metodo fece che ne soffrissero le regole dell' armonia; e bene disse un moderno, che il suo difetto consiste in qualche modo nella sua perfezione. Di questo s' avvide il genio immortale di Pietro Metastasio, sicchè dando all' armonia quanto le si

doveva, e mettendola in accordo con le leggi del dramma, comunicò maggiore movimento all'azione, rese più vivo il dialogo, più armonioso il verso, e quindi più soavi e più delicati gli affetti. Egli obbedì alla musica, ma non le fu schiavo, e volle in compenso che la musica obbedisse, senza essere schiava, alla poesia. Se coloro, i quali incolpano il Metastasio di poco sapere in fatto di lingua, avessero posto mente che il suo stile non può confondersi con gli altri, essendo vincolato all'armonia musicale e alla intelligenza del popolo, avrebbero a sè risparmiata la vergogna di molti errori. Metastasio è il più grande drammatico del mondo moderno, e se ha qualche difetto, egli è sepolto sotto un ammasso d'infinite bellezze. Nacque in Roma nel 1698; morì in Roma nel 1782.

Vittorio Alfieri, nato in Asti nel 1749, morto in Firenze nel 1803, mostrò che la lingua italiana bastava allo stile tragico, quanto la greca e la latina. Prima di costui, poche tragedie aveva l'Italia, e pressochè tutte fatte con soverchia imitazione dei Greci, come si può vedere dal *teatro tragico antico*, dato in luce da Scipione Maffei. Alfieri vide che il teatro greco non si confaceva più ai costumi dell'Italia. Egli pose un piano tutto suo, e vi riuscì a maraviglia. Le sue tragedie pressochè tutte sono capolavori. Vi è chi lo accusa di asprezza nello stile, e di oscurità; e certamente in alcuni luoghi egli è aspro ed oscuro, ma pare che ciò fosse fatto ad arte perchè l'asprezza delle parole e de' suoni si accordasse con quella dei pensieri. Non pertanto egli è fuor di dubbio che la tragedia alfieriana è la più perfetta fra le moderne, e pare che non ammetta imitatori.

Anche Carlo Goldoni, padre della commedia italiana, vorrebbe esser qui ricordato; ma la brevità propostaci non cel consente. Ci basti aver detto che per lui solo l'Italia ha commedie degne della civiltà e della nazione italiana. Nacque in Venezia nel 1709; morì nel 1793.

Non si può chiudere la storia del secolo XVIII con più lode, che parlando di alcuni grandi uomini i quali diedero all' Italia nuovi generi di poesia, e ricondussero in onore gli antichi maestri confinati pazzamente dalle *Lettere Virgiliane* e dalla Scuola del Frugoni.

Primo di essi è Gaspare Gozzi, Veneziano, nato nel 1713 e morto in Padova nel 1789. Questo potentissimo ingegno, ribatttute le false opinioni del Bettinelli, si diede a scrivere legiadrissime poesie, le quali sembrano nate nel felicissimo secolo di Leon X. Per lui il Sermone oraziano fu perfezionato in Italia: per lui i canti rusticali furono ringentiliti. Egli diede alcune rime, alcune traduzioni poetiche, tutte fiorite delle più saporose squisitezze del nostro idioma. Nella prosa poi pochi lo agguagliano, poichè seppe unire alla gentilezza del Caro, una semplicità, una grazia che non ha pari. Il suo *Osservatore* è una delle più care letture che noi abbiamo, e noi diremo ai giovani che amano scrivere con purità nella lingua nostra, *nocturna versate manu*, *versate diurna.* Le sue lettere e le sue novelle non sono meno dilettevoli e morali che eleganti. Nello stile faceto ancora assai valse, e appressò di molto al Berni, superò tutti gli altri.

Giuseppe Parini di Bosisio nel Milanese nacque nel 1729, e morì in età di 70 anni. Fu gran lirico, e le sue *Odi morali* non temono confronto di alcun altro. Ma quello che gli valse fama maggiore fu il poema satirico, intitolato il *Giorno*, nel quale con bella e continuata ironia deride alcune usanze dei suoi tempi. Il suo verso è nobile, dignitoso, armonico; il suo stile è nudrito delle bellezze dei classici latini, e dell' eleganza degli italiani. Lasciò anche alcune prose assai gravi, e le sue lezioni di eloquenza sono opera di vero filosofo. Delle molte poesie però che sono state stampate di lui senza scelta, non tutto è bello egualmente. Il Parini soggiacque alla mala ventura di quei molti, dei quali

si stampò troppo; il che tanto nuoce alla fama dei buoni autori, quanto giova al traffico dei librai.

Alfonso Varano ferrarese in questo tempo dettava versi in terza rima ad imitazione di Dante, e cercava di spogliare la poesia italiana dei soccorsi della mitologia. La novità del suo stile risvegliò l'amore dell'Alighieri, il quale tosto in Italia cominciò ad essere studiato di tanto, di quanto era stato dimenticato. Oltre alle *Visioni*, diede alcune tragedie assai pregevoli. Convien però confessare che lo stile del Varano sente alquanto di durezza e di oscurità; e qualche volta dà nel monotono, specialmente nelle *Visioni*. Nato nel 1705, morì nel 1788.

Cosimo Betti fu pure dei potenti imitatori dell'Alighieri, e il suo stile ha minore oscurità di quello del Varano. Il suo poema sulla *Consumazione del Secolo* si legge con piacere anche ai giorni nostri.

Vi ha pure chi pone fra gl'imitatori di Dante, o almeno fra quelli che ne promossero lo studio, Onofrio Minzoni ferrarese, poeta che non pochi componimenti levò grande grido. Ma noi dubitiamo assai di dar questo luogo al Minzoni, poichè il suo stile, anzichè forte e pittoresco, ci sembra tumido e polifemico. I suoi sonetti, dirà qualcuno, presentano grandi immagini, specialmente in tanto decantato:

Quando Gesù coll'ultimo lamento ec.

ma noi francamente risponderemo che ci pare che le immagini siano tutte fuori del naturale, grottesche, e tali da non essere imitate. Forse il Cassiani prima di lui e il Frugoni, e appresso, Lorenzo Fusconi Ravignano, trattarono con più castigatezza il Sonetto. Non è per questo che noi non diamo lode al Minzoni; ma vogliamo solo rispondere con ciò allo stolto giudizio di chi sentenziò, che il Minzoni *ha mostrato meravigliosamente, come poteva perfezionarsi ciò che Dante aveva incominciato*, ed invitiamo gli uomini che conoscono l'arte poetica, e sanno sen-

tire la poesia, a giudicare se il Minzoni abbia perfezionato lo stile dantesco, o sia le mille miglia lontano da quella perfezione per cui l'Alighieri fu chiamato *divino*. Onofrio Minzoni nacque nel 1738, morì nel 1817.

Avremmo volentieri nominato Ludovico Savioli bolognese, Girolamo Pompei veronese, Camillo Zampieri d'Imola, Gian Carlo Passeroni, Aurelio Bertola, e i due Paradisi, Agostino e Giovanni, e specialmente Lorenzo Mascheroni e Luigi Lamberti, se non ci premesse di giungere a fine di questo discorso. Valga sapere soltanto che tutti questi, chi più, chi meno, si guadagnarono fama di poeti, ed ebbero ragione alla lode dei contemporanei, e ad alcuna ammirazione dei posteri. Non sono però tali che il giovane studioso di poesia li debba prendere a guida; e basterà leggerli una volta per conoscere come essi si sono formati sulla imitazione dei Classici.

Il secolo XIX, ferace di forti ingegni, conta fin qui cinque grandi poeti. Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonti, Cesare Arici e Paolo Costa, dei quali soli faremo parola, poichè il giudizio dell'universale è già dato su loro, e sebbene altri pur grandi vi abbiano in questa età, pure essendo essi ancora tra i vivi, non ci pare doverne parlare.

Prima adunque diremo del Monti, nato in Alfonsine a poca distanza da Fusignano nel 1754, e morto nel 1828. Questi fu lirico, tragico ed epico (chè la Mascheroniana e la Basvilliana a nostro avviso devono collocarsi tra l'epopee); e in una parola, era nato poeta in ogni genere di poesia. Alcune sue odi sanno di vera originalità, la *Basvilliana* ti richiama il robusto stile di Dante, l'*Aristodemo* ti mostra che vi è in Italia un'altra via, oltre quella calcata dall'Alfieri, la quale si può battere con lode. La traduzione dell'Iliade poi è lavoro veramente classico, e degno di un grandissimo poeta. Niuno forse trattò mai lo sciolto italiano meglio che il Monti. Armonie

belle e sempre svariate, facilità, forza, eleganza; e se in generale è vinto per gentilezza e fiore di lingua dal Caro, egli è quasi sempre superiore al Caro per melodia e per forza. Nella prosa pure si distinse il Monti; e sebbene quelle scritture che diè in luce ne' primi anni suoi non abbiano finitezza di stile, pure ci vedi sempre un ingegno, una vivacità, una grazia che t'innamora. La *Proposta*, e specialmente i *Dialoghi* che vi frammise, sono di stile correttissimo; e questi ultimi fanno che gl'Italiani non abbiano ad invidiare ai Greci la vivezza dei dialoghi di Luciano. Diede anche alcune *Lezioni di Eloquenza*, piene di sanissimi precetti, e nella stessa loro semplicità eloquenti. Le sue *lettere famigliari* sentono un poco di sprezzo e di negligenza, ma tu ci vedi dentro l'anima dell'autore. Meritamente il Monti fu chiamato Principe de' poeti del secolo nostro, e certo per fantasia, per copia, e per quella felice vena la quale è dono più di natura che d'arte, egli non solo può fronteggiare i contemporanei, ma emulare gli antichi.

Amico prima ed emulo, poi acerbo nemico del Monti, fu Ugo Foscolo di Zante, nato nel 1772, morto in Londra nel 1827. Certo i *Sepolcri* mostrano che costui era poeta, ma non è possibile farne alcun paragone col Monti per la diversità dello stile e dell'ingegno. Foscolo è originale nuovo, ma sovente aspro, sovente oscuro e senza eleganza. Scrisse tragedie e prose, tentò una nuova traduzione dell'Iliade; ma certo è che con queste non si stenderebbe il suo nome alla posterità.

Ippolito Pindemonti, nato in Verona nel 1753, morto nel 1828, è famoso pe' suoi *Sermoni*, per le sue *Epistole*, e per belle poesie liriche; ma più per la traduzione dell'Odissea di Omero. Il suo stile è sempre bello ed elegante, alcuna volta però è languido e spossato. Il suo genio malinconico si mostra specialmente nelle sue *Prose e Poesie campestri*. Ci pare che tra il Monti e il Pindemonti si possa fare lo stes-

so confronto, che tra i due più grandi maestri di musica dell'oggidì, Rossini e Bellini, grandi amendue, ma in generi diversi.

Cesare Arici bresciano, nato nel 1788, e mancato ai vivi nel 1836, è degno di sedere ai fianchi del Monti e del Pindemonti. Scrisse alcuni poemi didascalici, fra i quali la *Pastorizia* e l'*Origine delle fonti*, e si ebbero per classici fino dal momento in cui videro la luce per la prima volta. Cari pur sono per soavità e per eleganza gl'*Inni di Bacchilide* e gli altri versi di questo poeta. Tradusse in verso sciolto tutte le opere di Virgilio; e se il suo volgarizzamento dell'Eneide non adegua quello del Caro, non manca però di molti pregi. Tentò anche l'epopea, e diede sei canti di un poema, *la Gerusalemme distrutta*; del quale vari furono i giudizi e discordanti fra loro: noi però ci asterremo di seguirne alcuno, poichè non ci pare che da soli sei canti si potesse ben giudicare della divina Gerusalemme, e del Furioso.

Paolo Costa, nato in Ravenna nel 1771, fu prosatore e poeta assai distinto. Egli si volse per tempo allo stile de' Classici, e li seppe imitare. Il suo libro *dell'Elocuzione*, oltre essere fiorito d'ogni eleganza, è anche un tesoro di preziose dottrine. Le sue più belle poesie sono l'*Inno a Giove*, il *Laocoonte*, le ottave per l'arrivo in Bologna del Canova, i *Sermoni*, e la *Poetica*. Morì in Bologna sul finire del 1836.

Questa è in breve la Storia della Poesia Italiana, e dei più chiari poeti che onorarono la nostra nazione. La brevità ci costrinse a tacere di molti; ma crediamo che allo scopo nostro debbano essere sufficienti quelli che abbiamo annoverati.

DELL' ARTE POETICA

E DE' VARII GENERI DEL COMPORRE IN VERSO.

INTRODUZIONE.

Molto hanno i critici discordato fra loro sulla vera definizione della poesia. Alcuni hanno posto la sua essenza nella finzione, appoggiandosi all' autorità di Platone e d' Aristotele; ma sebbene la finzione abbia assai parte in molti poetici componimenti, vi ha però de' soggetti poetici, che non sono finti, come quando il poeta descrive oggetti realmente esistenti, o esprime i reali sentimenti del proprio cuore. Altri hanno messo il carattere della poesia nell' imitazione; ma questo pure è troppo indeterminato; conciossiachè parecchie altre arti sono egualmente imitatrici; e un' imitazione degli oggetti fisici, o degli umani caratteri e costumi può esprimersi nella più umile prosa non meno che nella più enfatica poesia.

La più giusta e la più universale idea che dare si possa della poesia, sembra essere il definirla « un » animato linguaggio dell' immaginazione o della pas» sione espresso in numeri regolari ».

Lo storico, l' oratore, il filosofo parlano per ordinario principalmente all' intelletto; e il loro scopo si è d' informare, persuadere, istruire. Ma il primario scopo del poeta è il dilettare, ed il movere; e perciò all' immaginazione e alle passioni principalmente egli parla. Può e deve aver di mira ancor l'istruire e il correggere: ma a questo fine egli adempie indirettamente col muovere e dilettare. La sua mente supponsi animata da qualche interessante oggetto che accende la sua immaginazione, riscalda le sue passioni, e quindi comunica al suo stile una particolare

elevazione adattata alle sue idee, e diversa da quella maniera d'espressione, che è naturale ad una mente placida posta nello stato ordinario. E poichè l'immaginazione e le passioni assumono naturalmente un tono lor proprio, accompagnato da una specie di canto, perciò il linguaggio poetico vuolsi pure legato ad una particolare armonia, che è quella che costituisce il verso.

Tre generi di poesia comunemente distinguonsi, l'epica, la drammatica e la lirica, comprendendo sotto quest' ultima tutti i componimenti che alle due prime non appartengono. Noi per maggior chiarezza parleremo prima della poesia pastorale, che a tutti e tre i generi può riferirsi; poi della lirica propriamente detta; in seguito della didattica e della descrittiva; poscia dell' epica e della drammatica; e per ultimo della giocosa. Prima di tutto però qualche cosa diremo dell'origine della poesia in generale, che molto lume ci fornirà per quello che di ciascuna specie avremo a dire in appresso.

CAPO I.

DELL' ORIGINE DELLA POESIA.

I Greci, sempre ambiziosi di attribuire alla propria nazione l'invenzione di ogni cosa, hanno ascritto l'origine della poesia ad *Orfeo*, a *Lino*, a *Museo*. Forse esistettero degli uomini così chiamati, che furono nelle greche contrade i primi distinti cantori. Ma assai innanzi che questi nomi s' udissero, e fra le nazioni, ove pur non furono mai intesi, esistette la poesia.

La poesia e la musica hanno il lor fondamento nella natura dell' uomo, ed appartengono a tutti gli uomini, ed a tutte le età. Laonde per ritrovare l'origine della poesia noi dobbiamo ricorrere ai deserti ed ai boschi, dobbiam retrocedere all' età de' cacciatori e de' pastori vale a dire alla più remota antichi-

tà, ed alla forma più semplice dei costumi e delle maniere.

Fino da' primi principi della società furonvi delle occasioni, in cui gli uomini tra loro s'univano per feste, per sacrificì, per pubbliche assemblee; e in tutte queste occasioni si sa che la musica, il canto e la danza erano il loro principale trattenimento. Nell'America massimamente noi abbiamo avuto l'opportunità di ravvisare gli uomini nel loro stato selvaggio; e dalle concordi relazioni de' viaggiatori sappiamo, che fra le nazioni ancora più barbare di quel vasto continente la musica ed il canto sono in tutte le loro adunanze recati ad un grado incredibile d'entusiasmo; che per mezzo del canto essi celebrano i religiosi lor riti; che con questo deplorano le loro private o pubbliche calamità, la morte degli amici, la perdita dei guerrieri; con questo esprimono la gioia nelle loro vittorie, celebrano le grandi imprese della lor nazione e dei loro eroi, si animano vicendevolmente a fare in guerra azioni valorose, o a soffrire la morte e il dolore con imperturbabile costanza.

Ora i primi principi delle poetiche composizioni appunto si trovano in queste rozze effusioni, che il calore della fantasia, o della passione suggerì a quegli uomini indotti, quando erano eccitati da avvenimenti interessanti, e dal trovarsi insieme uniti nelle pubbliche adunanze.

Due particolarità dovettero per tempo distinguere questo linguaggio del canto da quello, con cui fra loro conversavano nelle comuni occorrenze, vale a dire una insolita disposizione nelle parole, e l'uso delle più ardite e forti figure. Invece di distribuire le parole secondo l'ordine usuale, dovettero collocarle secondo l'ordine con cui le idee destavansi nella loro immaginazione, o secondo quello che più adattavasi al tono della passione, onde erano mossi. Medesimamente egli è certo, che in una forte commozione gli oggetti non ci appariscono quali sono realmente, ma quali la passione ce li presenta.

Noi veniamo ora magnificando ed esagerando ogni cosa; cerchiamo d' interessare tutti gli altri in ciò che cagiona il nostro entusiasmo; paragoniamo le cose piccole alle grandi; chiamiamo gli assenti egualmente che i presenti; e volgiamo anche il discorso alle cose inanimate. Di qui nascono a misura de'vari movimenti dell' animo quelle maniere d' espressione, che ora chiamiamo coi nomi rettorici d' iperbole, apostrofe, prosopopea, similitudine ec., ma che altro non sono fuorchè il nativo originale linguaggio della poesia fra le più barbare nazioni.

L' uomo è poeta e musico per natura. Lo stesso impulso che produce lo stile entusiastico e poetico, produce pure una certa melodia, o modulazione di suono, adattata a' movimenti di gioia, di dolore, di maraviglia, d'amore, di sdegno. Il suono, parte per natura, parte per abito e associazione, fa una tale patetica impressione sulla fantasia, che sempre diletta anche i selvaggi più barbari. La musica e la poesia pertanto ebbero la medesima origine, furono prodotte dalle cagioni medesime, furono unite nel canto; e finchè rimasero unite, certamente concorsero amendue ad accrescere scambievolmente il potere l'una dell' altra. I primi poeti cantavano i loro versi; e di qui ebbe principio quella che chiamasi *versificazione*, o disposizione delle parole in un ordine più artificioso della prosa, onde adattarsi ad una specie di tono e di melodia. La libertà delle inversioni che lo stil poetico dovette assumere naturalmente, rendè più facile il collocar le parole in qualche specie di misura o di metro, che concorresse colla musica pel canto. Molto aspro e rozzo dee credersi che fosse a principio un tal metro; ma piacque, si studiò, e a poco a poco la versificazione divenne un'arte.

Le prime composizioni o trasmesse per tradizione, o ricordate poi in iscritto, furono composizioni poetiche. Imperocchè questo mezzo naturalmente impiegar dovettero i capi e legislatori, qualor voleano istruire e animare le loro tribù. Questo era pur anche il

solo mezzo, con cui tramandare le loro istruzioni alla posterità; conciossiachè innanzi all' invenzione della scrittura, col solo canto potevano ritenersi, e richiamarsi alla memoria.

Questi fatti sono attestati da' più antichi monumenti della storia di tutte le nazioni. Nelle prime età della Grecia i sacerdoti, i filosofi e gli uomini di stato esposero tutti le loro istruzioni in versi. *Apollo*, *Orfeo* ed *Anfione*, loro primi poeti, vengono rappresentati come i primi dirozzatori delle leggi e delle civili società. *Minosse* e *Talete* cantarono sulla lira, secondo *Strabone* (Lib. x.), le leggi che composero; e fino all' età che precedette immediatamente quella d'*Erodoto*, la storia non apparve in altra forma che in quella di poetici racconti. Allo stesso modo presso le altre nazioni i poeti e i cantori sono i primi che veggonsi comparire. Fra gli Sciti o Goti, molti dei loro re o condottieri furono *Scalders*, ossia poeti; e i più antichi scrittori della loro storia, come *Saxo Grammatico*, dalle rustiche canzoni appunto confessano di avere tratto le principali loro notizie. Fra le celtiche tribù nella Gallia, nella Brettagna e nell' Irlanda sappiamo in quanta ammirazione fossero i Bardi. Essi erano al tempo stesso poeti e musici, come furono tutti i primi poeti d' ogni nazione; stavano sempre vicino alla persona del capo o sovrano, cantavano tutte le grandi imprese di lui, erano impiegati come ambasciadori fra le tribù guerreggianti, e la loro persona era tenuta per sacra. Di tutto ciò abbiamo un testimonio nelle poesie di *Ossian*, che ancor ci rimangono (1).

(1) Sia detto ora per sempre l' Ossian non essere che un nome vano senza soggetto, e que' poemi che levarono tanto grido, e furono tenuti invenzione dell'antico Bardo, essere stati scritti dall' Inglese Macpherson. Ecco come ne parla l' Inglese Hobbouse nel suo saggio sull' attuale stato della letteratura italiana: « Le poesie del » Bardo Caledonico formarono tosto il diletto e lo studio di tutti » gl' Italiani, i quali (se si eccettua Palmieri di Piacenza, e po» chi altri) sedotti dall' eloquente ragionare di Blair, ovvero per » parzialità della nuova versione (del Cesarotti) prendendosi po.

Ma come fra le antichità di tutti i paesi troviamo de' poemi e de' canti, così ne' primi periodi di ciascuna nazione il tenore di siffatti poemi e canti ha moltissima somiglianza, perchè derivati a un di presso dalle medesime occasioni. Le lodi degli dêi e degli eroi, la celebrazione degl' illustri antenati, il racconto delle stragi guerriere, i canti di vittoria, i canti di lamentazione sopra le sciagure e la morte degli amici, s' incontrano presso di tutti i popoli; e lo stesso fuoco e lo stesso bollore, la stessa rozza ed irregolare ma animata maniera di comporre, uno stile conciso e fervido, ardite e strane figure, sono i generali caratteri di tutte le più antiche originali poesie. Qnella forte maniera iperbolica, che noi siamo avvezzi da lungo tempo a chiamare maniera orientale, perchè alcune delle più antiche poetiche produzioni ci vennero dall' oriente, in verità non è più orientale che occidentale. Essa è maniera caratteristica dell' età piuttosto che del paese, e appartiene in qualche modo a tutte le nazioni in quell' epoca che diede la prima origine alla musica ed al canto.

Durante l' infanzia della poesia tutti i diversi generi erano misti e confusi in un medesimo componimento, secondo che l' inclinazione, l' entusiasmo o gl' incidenti fortuiti dirigevano l'estro del poeta. Nel progresso della società e delle arti incominciarono poi ad assumere quelle diverse regolari forme, e ad esser distinti con quei differenti nomi, sotto dei quali or son conosciuti.

Nè solamente i diversi generi di poesia, ma anche tutto quello che ora chiamasi letteratura, a principio era misto e confuso in una sola massa. La storia, l' eloqueuza, la filosofia, la poesia, la musica erano allora una cosa sola. L' invenzione della scrittura è quella che ha principalmente contribuito a separarle.

» ea briga o de accertarsi dell' autenticità del preteso epico cantore, si desisero di riconoscere il genuino figlio di Fingal nella spuria progenie di Macpherson ».

(M).

Lo storico allora pose da banda i vezzi della poesia, e cercò di dare in prosa una fedele e sensata relazione de' passati avvenimenti; il filosofo si rivolse ad illuminare l'intelletto posatamente; l'oratore si studiò di persuadere colle ragioni, e solo ritenne dello stile passionato quanto potesse giovare al suo intento. La stessa musica dalla poesia in gran parte venne divisa; il che produsse conseguenze per molti riguardi all'una e all'altra perniciose.

Finchè rimasero unite, la musica animava la poesia; e la poesia dava forza ed espressione ai suoni musicali. In tale stato era l'arte della musica, quando produsse que' grandi effetti che leggiamo nelle antiche storie. E certamente sol dalla musica accompagnate colle parole noi possiamo aspettarci una forte espressione, e una possente influenza sopra l'animo umano. Dacchè la musica istrumentale cominciò a studiarsi come arte separata, spogliato del canto del poeta, e formata d'intralciate artificiali combinazioni d'armonia, perdette tutto l'antico potere di destare negli uditori delle forti e vive commozioni, e degenerò in un'arte di mero piacere e di lusso.

La poesia però conserva ancora in tutti i paesi qualche avanzo della sua prima originale connessione colla musica. Perchè fosse adattata al canto venne formata in numeri, ossia in una artificiale disposizione di parole e di sillabe, assai diversa ne' diversi paesi, ma tale però, quale è sembrata agli abitanti di ciascheduno di essi più melodiosa e più aggradevole a cantarsi: di che nacque il gran caratteristico della poesia, che chiamiam *verso*.

Le nazioni che aveano un linguaggio e una pronunzia più tendente alla musica, fissarono la loro versificazione principalmente sopra la quantità, vale a dire sulla lunghezza e brevità delle sillabe. Altre che non facean sentire la quantità delle sillabe così distintamente, stabilirono la melodia del loro verso nel numero delle sillabe, nell'acconcia distribuzione degli accenti o delle pose sopra di esse, e nel ri-

torno dei suoni corrispondenti, che chiamiam *rima*. La prima fu quella de' Greci e dei Latini, la seconda è quella della più parte delle nazioni moderne.

Fra i Greci e i Latini ogni sillaba, o almeno il maggior numero di esse, avea una quantità fissa e determinata; e la lor maniera di pronunziarle rendea così sensibile all' orecchio una tal quantità, che ogni sillaba lunga contavasi precisamente come eguale di tempo a due brevi. Su questo principio nel verso esametro, per esempio, il numero delle sillabe poteva estendersi fino a diciassette, se quello era composto di cinque dattili ed uno spondeo, come:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum;

o ristringersi fino a tredici, se era composto di cinque spondei ed un dattilo, come:

Et caligantem tetra formidine lucum;

ma il tempo musicale ciò non ostante in ogni esametro era precisamente lo stesso, e sempre eguale a quello di dodici sillabe lunghe (1).

L' introduzione de' metri greci e latini nei nostri versi sarebbe fuori di luogo, perchè la nostra pronunzia non fa sentire distintamente le sillabe brevi che nelle parole sdrucciole, e non fa sentire le lunghe che nella antepenultima delle sdrucciole, nella penultima delle piane e nell' ultima delle tronche. Quindi *Claudio Tolomei*, che introdur volle in Italia i versi esametri e pentametri, da pochi fu seguitato. E forse la ragione è che noi non potendo e non sapendo pronunziare a tempo come i Latini facevano, le parole non mantengono presso di noi quella verità armoniosa di suoni, che è tanto soave ne' Latini.

(1) Da alcuni credesi che il piede metrico nel verso latino e greco corrispondesse alla battuta nella musica, e formasse degli intervalli sensibili all'orecchio nella pronunzia del verso medesimo. Veggasi intorno a ciò principalmente la dissertazione dell'abate Venini sui principii dell' armonia musicale e poetica.

Ne' quali a dir vero ancorchè la forma del metro ci indichi il modo della pronunzia, pure non gustiamo noi certamente tutta l'armonia che i versi avevano agli orecchi latini. E *Catullo* e *Quintiliano* ci danno prove chiarissime che la nostra pronunzia è altra da quella de' Latini. Or come potevano ad essi piacere versi come i seguenti del *Tolomei:*

Ecco il chiaro rio, pien eccolo d'acque soavi;
Ecco di verdi erbe carca la terra ride:
Scacciano gli alni i soli con le frondi e co'rami coprendo:
Spiraci con dolce fiato un'auretta vaga.

Uno però de' versi italiani, che al metro latino più s'assomiglia, è l'endecasillabo detto alla Catulliana, come:

Piangete, o Veneri, gemete, Amori.

Un altro è l'endecasillabo che ha l'accento sopra la quarta e l'ottava, o sopra la quarta e la sesta, che sia terzultima d'una parola sdrucciola, colle quali misure il verso acquista il suono de' saffici, come nella seguente traduzione delle strofe d'*Orazio* (Ode II del Lib. 1):

Piscium et summa genus haesit ulmo,
Nota quae sedes fuerat columbis;
Et superjecto pavidae natarunt
Aequore damae

» Stettero i pesci sulla cima agli olmi,
» Ch'era già sede cognita ai colombi;
» E ne l'immenso pelago nolàro
» Pavide dame. ***Dell' Abate Venini.***

Un terzo può dirsi il settenario sdrucciolo, che somiglia al giambico quaternario, come;

» Giù ne' beati Elisii
» Posa sereno e placido.

Ma oltre agli accenti nella versificazione delle lingue moderne si è pur introdotta la rima; e varie

questioni si sono agitate intorno alla preferenza della rima, o del verso sciolto: cioè del verso rimato o non rimato. Il difetto principale della rima, specialmente delle rime accoppiate, quali si usano de' versi eroici inglesi e francesi, si è la chiusa monotana a cui forzato è l'orecchio alla fine di ogni distico. Il verso sciolto è libero da questa noia, e permette che un verso si leghi all'altro con egual libertà, come l'esametro de' latini. Parrebbe quindi che a' soggetti dignitosi e sublimi, i quali richieggono più franchi e più maschi numeri che la rima, il verso sciolto fosse più adattato. Infatti dalle nostre tragedie la rima è esclusa: e nei brevi poemetti, con molta proprietà dopo l'esempio del *Chiabrera*, del *Gozzi*, del *Mascheroni*, del *Paradisi*, del *Parini* e di altri valenti poeti, si riferisce il verso sciolto. Nei lunghi poemi però la celebrità dell'*Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni*, han fatto che più volentieri s'adotti l'ottava rima. E certamente oltrechè questa colle sue alternazioni de' primi suoi versi toglie la noia delle rime perpetuamente accoppiate degl'Inglesi e de' Francesi, offre anche sul fine di ogni ottava un riposo non disaggradevole e all'orecchio e alla mente. Nondimeno abbiamo in italiano anche de' lunghi poemi in verso sciolto, come le Sette Giornate del *Tasso*, la Coltivazione dell'*Alamanni*, le Api del *Rucellai*, la Riseide dello *Spolverini*, la Pastorizia ed altri poemi dell'*Arici* e parecchie egregie traduzioni dei poemi greci e latini, che leggonsi con piacere.

Dove la rima specialmente è richiesta, si è nei componimenti in versi corti, che senza di essa troppo agevolmente confonderebbonsi colla prosa; e in particolar modo ne' componimonti destinati pel canto, siccome sono le odi, le canzoni, le cantate e i drammi musicali, dove il ritorno delle medesime desinenze per sè favorisce moltissimo la melodia (1).

(1) Chi volesse conoscere l'origine della poesia rimata, e l'antichità della rima, ponga mano a leggere la dottissima opera del modanese Giammaria Barbieri pubblicata e illustrata dal Tiraboschi. Modena 1790.

CAPO II.

DELLA POESIA PASTORALE.

Siccome la prima vita degli uomini fu campestre, così da molti fu immaginato che la prima lor poesia sia stata la pastorale, impiegata da essi a cantar le scene e gli oggetti campestri.

Ma benchè non sia da dubitare, che molte immagini e allusioni abbiano i primi uomini ricavato da que' naturali oggetti che più conoscevano, non è da creder però che le pacate e tranquille scene delle rurali felicità sieno state i primi oggetti che abbiano inspirato quel genere di comporre che noi chiamiam poesia.

Fu esso nelle prime epoche d'ogni nazione inspirato da avvenimenti ed oggetti che risvegliavano le passioni degli uomini, o almeno la loro ammirazione. Le grandi geste de' loro dei ed eroi, le loro proprie guerriere imprese, la prosperità o sciagure dei loro compatriotti od amici, fornirono i primi temi a'poeti di ogni paese. Non potean essi pensare a scegliere per subbietto de' loro canti la tranquillità e i piaceri della campagna, finchè questi oggetti erano lor famigliari e comuni.

Sol quando gli uomini incominciarono ad essere adunati nelle grandi città, a conoscere la distinzione dei gradi e delle fortune, a sentir lo strepito delle corti, incominciarono a volgersi addietro e riguardare la vita più semplice, che menato aveano, o almeno supponeansi aver menato i primi loro padri; e in quelle scene campestri, in quelle pastorali occupazioni immaginando un grado di felicità superiore a quella che attualmente essi godevano, concepirono l'idea di celebrarla poeticamente. Alla corte del re Tolomeo *Teocrito* scrisse i primi idilli che si conoscano; e nella corte d'Augusto fu da *Virgilio* imitato.

Sotto tre aspetti diversi però la vita pastorale può essere riguardata: o qual è attualmente, ridotta ad

uno stato abbietto, servile, laborioso, e in cui le occupazioni son divenute disaggradevoli, e le idee basse e grossolane; o qual possiamo supporre che fosse nelle età più antiche e più semplici, quando era una vita di agio e d'abbondanza, quando la ricchezza degli uomini consisteva principalmente in gregge ed armenti; o finalmente qual non fu mai, nè può essere, ove all'innocenza, all'ingenuità, alla semplicità de' primi tempi si cerchi d'aggiungere il fino gusto e le pulite maniere de' tempi moderni.

Di questi tre il primo è troppo ruvido ed abbietto, il terzo troppo colto e raffazzonato fuor di natura per essere fondamento della pastoral poesia: ed a quello meritamente è tacciato d'essersi qualche volta accostato soverchiamente *Teocrito*, a questo *Fontenelle* con alcuni altri Francesi.

Debbesi adunque tenere lo stato di mezzo fra questi due. Il poeta dee formarsi l'idea di uno stato campestre, quale può aver esistito in certe epoche della società, quando i pastori erano ameni e piacevoli senza esser colti e raffinati, erano piani e semplici senza esser rozzi e grossolani. Il gran diletto della pastoral poesia nasce dal prospetto che offre della tranquillità e felicità della vita campestre. Questa gioconda illusione pertanto deve il poeta serbare accuratamente.

Ben può anche a quella attribuire delle passioni, dei contrasti, delle avversità, da cui niuna condizione di vita può andar esente; ma debbon esser di tal natura, che non urtino la fantasia con oggetti o idee, le quali rendano la vita pastorale spregevole o disgustosa.

Ma per divisare più particolarmente la vera idea della pastoral poesia, consideriamo prima le scene e poscia i caratteri, e per ultimo i soggetti e le azioni che questa specie di componimenti dee rappresentarci. — I. Quanto alle *scene*, in ogni pastorale componimento ci si dee porre innanzi distintamente qualche rural prospettiva. Non basta nominar le rose e

le viole, e le aurette e gli augelli e i ruscelletti, che i comuni facitori di egloghe han sempre in bocca. Un buon poeta dee presentarci un paesetto che il pittore possa indi copiare. I suoi oggetti debbon essere particolarizzati; il rivo, il monte, il bosco debbon offrirsi in maniera che colpiscano l'immaginazione; ci faccian distinguere piacevolmente il luogo in cui sono. Un oggetto solo felicemente introdotto basterà qualche volta a caratterizzare tutta la scena, com'è l'antico sepolcro di Bianore che *Virgilio* ci mette innanzi, e che egli avea preso da *Teocrito*.

Hinc adeo media est nobis via, jamque sepulcrum
Incipit apparere Bianoris; hic, ubi densas
Agricolae stringunt frontes etc. Ecl. IX (1).

Deve oltreciò saper adattare la scena al soggetto della pastorale; e secondo che questo è lieto, o melanconico, esibir la natura sotto a quella forma che corrisponda alle commozioni e ai sentimenti ch'egli ama di eccitare. Così *Virgilio* nella seconda egloga, che contiene le lamentanze di un amante disperato, con proprietà dà alla scena una fosca e tetra sembianza:

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assidue veniebat: ibi haec incondita solus
Montibus et sylvis studio jactabat inani (2).

II. I *caratteri* debbon essere totalmente di persone campestri, la cui innocenza, e il cui allontanamento dalle brighe del mondo far possano nella nostra immaginazione un piacevol contrasto colle maniere e

(1) Ecco là di Bianore l'avello,
A mezzo del cammin venuti semo;
Qui l'ombra è spessa, e qui cantare è bello.
DIONIGI STROCCHI.

(2) Disperato in amor sempre volgea
Solitario, de' faggi alla spess' ôra,
E al monte, al bosco invano si dolèa
In questo rozzo stil. . . . .
DIONIGI STROCCHI.

i caratteri di quei che sono avvolti tra gli strepiti della vita cittadinesca. Non è però vietato che il pastore mostri del buon senso e della riflessione, abbia del brio e della vivacità, ed anche dei teneri e delicati sentimenti; poichè questi più o meno sono attributi degli uomini in tutte le condizioni di vita. Sol dee mostrare in ogni cosa un'ingenua amabile semplicità, astenersi dalle sottigliezze, da' ragionamenti astrusi, da' raffinamenti, da' concetti d'una affettata galanteria, che non convengono certamente al suo carattere ed al suo stato. Perciò meritamente si rimprovera il *Tasso*, che quando Aminta scioglie i capelli di Silvia dal tronco, a cui altri gli avea legati, così l'introduca a parlare:

Già di nodi sì bei non era degno
Così ruvido tronco. Or che vantaggio
Hanno i servi d'amor, se lor comune
È colle piante il prezioso laccio?
Pianta crudel! potesti quel bel crine
Offender tu, che ti fea tanto onore?

III. I *soggetti* de' componimenti pastorali presso la più parte de' poeti sono insipidissimi. O gli è un pastore che solitario si sta lagnandosi dell'assenza o della crudeltà della sua amata, e ci vien narrando che per la lontananza di quella inaridiscono l'erbe, e languiscono i fiori; o son due pastori che si sfidano al canto recitando alterni versi che poco han di senso e di sostanza; o simili altri soggetti che dopo gli esempi di Teocrito e di Virgilio, da tutti i cantori di idilli e d'egloghe veggonsi ripetuti, e tanto meno interessano, quanto son più comuni.

Gessner, poeta svizzero, di cui abbiamo parecchie traduzioni, è un de' primi che abbian saputo aprirsi una nuova strada. Egli ha trovato la via di parlare al cuore; ha arricchito i soggetti de' suoi idilli di accidenti che destano i sentimenti più teneri; le scene della domestica felicità vi sono egregiamente dipinte; mutui affetti di marito e moglie, di padre e figlio,

di fratello e sorella sono spiegati in una dolce e insinuante maniera, ei ci presenta in somma la vita pastorale con tutti gli abbellimenti che può ammettere, ma senza alcun eccessivo raffinamento.

Quelli fra i Greci, che in questo genere si sono distinti, sono *Teocrito*, *Mosco* e *Bione*; fra i Latini *Virgilio*; fra gl' Italiani il *Sannazzaro*, il *Rota*, il *Baldi*, il *Menzini*, e più recentemente il conte *Pompéi* e il marchese *Manara*.

L' Arcadia del *Sanazzaro* è mescolata di prosa e di verso. Ei si finge tra' pastori d' Arcadia, narra la vita loro, le loro occupazioni, i loro amori, i loro giuochi, le loro feste, i loro sacrifici; e con ciò fa nascere diverse occasioni di eccitare al canto or l'uno, or l' altro di que' pastori. Il suo stile però così nella prosa come nel verso è troppo studiato e manca di quella semplicità che nelle opere buccoliche è necessaria. Le rime sdrucciole, che nelle sue egloghe egli ha introdotto, sono pur troppo lontane da quella spontanea facilità e naturalezza che aver dee la favella di un pastore.

Anche il tesser le egloghe in versi sdruccioli non rimati, come altri usano, o in terza rima obbligata, o colle rime a mezzo il verso, mostra soverchio studio mal conveniente al dialogo pastorale; e più adattato a siffatto dialogo sembra l' idillio intrecciato alla maniera de' recitativi con endecasillabi o settenarî, e con rime libere, ove cadono naturalmente: eccetto quando i pastori introduconsi espressamente a cantare, nel qual caso è convenevole che usino un metro obbligato.

Il *Sanazzaro* scrisse pure in latino delle egloghe pescatorie, cangiando la scena dai boschi al mare, e dalla vita de' pastori a quella de' pescatori; e in ciò fu dal *Rota* seguito anche in italiano. Ma come la vita de' pescatori è molto più dura e stentata di quella de' pastori, e presenta alla fantasia immagini assai meno aggradevoli e men variate, così questo genere di poesia da pochi altri fu imitato.

Una più felice invenzione è stata quella de' drammi pastorali, nel qual genere è la Tancia del *Buonarroti*, il Pastor Fido del *Guarini*, l'Aminta del *Tasso*, la Meganira, la Gelope e l'Alcippo del *Chiabrera*. Ma la Tancia troppo abbonda di riboboli fiorentini, il Pastor Fido d'arguzie e di concetti. Di questi non è pur esente del tutto l'Aminta; ma oltrechè son essi in minor numero, il generale andamento del dramma è poi meglio ordinato, e lo stile assai più naturale, più semplice, più ingenuo, qual si conviene a persone campestri. Un moderno in un'opera intitolata — *Prospetto del Parnaso italiano* — fra le moltissime erronee opinioni che porta, ha sentenziato doversi la prima al Pastor Fido sopra l'Aminta. Non risponderemo alle frivole ragioni che reca, e contenti del giudizio del Blair e de' sapienti Italiani, non vorremo altro che contrapporre alla sentenza del moderno critico la sentenza dell'immortale Dryden nella sua dedica delle Buccoliche di Virgilio a Lord Clifford: « L'Aminta del Tasso, dice egli, » avanza infinitamente il Pastor Fido del Guarini, » essendo che possiede più naturalezza, ed è quasi » al tutto spoglio dell'affettazione stentata di dottri» na, che è nell'altro ». Egualmente lodevoli per lo stile sono pure i drammi del *Chiabrera*, ed alcuni anche per la condotta; ma poco noti, perchè la celebrità dell'Aminta ha oscurato tutti gli altri.

Alla poesia pastorale si devono pure il Lamento di Cecco da Varlungo e l'altre poesie rusticali di *Francesco Baldovini*, e la Ghita e il Piovano, e il Lamento di Seprone all'uscio davanti della sua Catrina, ed altri tali componimenti del conte *Gaspare Gozzi*, e in fine il bellissimo capitolo il Menicone del conte *Giulio Perticari*, cose tutte e per la grazia e per la semplicità dello stile da poter fronteggiare i migliori esemplari antichi e moderni.

Un nuovo genere di poesia buccolica si è pure introdotto a questi ultimi tempi, che è quello dei poemi, o romanzi pastorali. Il primo a darne l'esempio

fu *Gessner* nel suo Dafni, e nel primo Navigatore, amendue in prosa alemanna, come son le altre sue produzioni. M. *Florian* ne ha scritto in appresso alcuni in francese, pur leggiadrissimi, mescolando spesso alla prosa delle canzoni poetiche.

CAPO III.

DELLA POESIA LIRICA.

Il carattere particolare di questa sorte di poesia è riposto nella supposizione ch'ella sia cantata, o accompagnata dalla musica. *Ode* in greco vale lo stesso che canto, e poesia *lirica* esprime ch'ella debbe essere accompagnata dalla lira, o da altro musicale stromento. Questa distinzione non ebbe luogo a principio, poichè ne' tempi primitivi, come abbiam dimostrato, la poesia e la musica andavan sempre congiunte. Ma dacchè vennero separate, que' componimenti che tuttavia erano destinati ad essere uniti colla musica e col canto, per modo di distinzione furono chiamati *odi*, o *canzoni*.

In queste pertanto la poesia ritiene la sua primiera e più antica forma, quella con cui i poeti originali sfogavano il loro entusiasmo, lodavano gli dèi e gli eroi, celebravano le vittorie, deploravano le sciagure. Dal supporre che l'ode mantenga la sua originaria unione colla musica dobbiam dedurre la vera idea, e le particolari qualità di questo genere di poesia. Il canto aggiugne naturalmente alla poesia maggior calore, e tende a sollevare sopra sè stessa così la persona che canta, come quelle che ascoltano. Di qui è l'entusiasmo che all'ode appartiene; di qui le libertà che a lui si permettono; di qui finalmente quella non curanza della regolarità, quel disordine e quelle digressioni che si suppongono ad essa concedute, e di cui alcuni poeti lirici non hanno mancato talvolta di abusare.

Tutte le odi e canzoni si possono comprendere sot-

to a quattro denominazioni: 1. Le *odi sacre* dirette alla Divinità, o composte sopra materie religiose; del qual genere sono i salmi di *Davide*, i canti di *Mosè*, di *Debora*, di *Ezechia*, d'*Isaia* e degli altri Profeti, che ci offrono questa specie di lirica nel più alto grado di perfezione.

2. Le *odi eroiche* impiegate a lodare gli eroi, e a celebrare le marziali imprese e le grandi azioni; al qual genere appartengono tutte le odi di *Pindaro*, e alcune poche d'*Orazio*. Questi due generi per lo carattere dominante aver debbono la sublimità e la grandezza.

3. Le *odi morali* e *filosofiche*, nelle quali i sentimenti sono inspirati principalmente dalla virtù, dall'amicizia, dall'umanità. Di questo genere sono molte odi d'*Orazio*, e molte delle migliori produzioni dei lirici moderni, specialmente del *Parini*. E qui l'ode tiene uno stato di mezzo, che è quello delle temperate e tenere commozioni.

4. Le *odi festevoli* e *graziose* fatte unicamente per piacere; quali sono tutte quelle d'*Anacreonte*, alcune d'*Orazio*, e un gran numero di canzoni od altre produzioni moderne, che s'ascrivono al genere lirico. Il loro dominante carattere esser dee l'eleganza, la dolcezza, l'amenità.

Una delle primarie difficoltà nel comporre le odi del primo e secondo genere viene da quell'entusiasmo che si riguarda come ad esse caratteristico; e che sovente porta alla stravaganza. Un'ode non ha certamente ad essere così regolare in tutte le sue parti, come un poema didattico, od epico; ma in ogni componimento però debb'esservi un soggetto determinato; esser vi debbono delle parti che formino un tutto, debb'esservi della connessione fra queste parti. I passaggi da pensiero a pensiero nell'ode vogliono esser rapidi, quai soglion nascere da una fantasia avvivata; ma sempre debbono esser tali che conservino la connessione delle idee, e mostrino che l'autore è un uom che pensa, non un che sogna, o farnetica.

Pindaro, il gran padre della lirica poesia presso i Greci, è stato occasione di spingere alcuni de' suoi imitatori agli eccessi or rammentati. Il suo genere era sublime, le sue espressioni belle e felici, le sue descrizioni pittoresche: ma veggendo essere troppo povero il soggetto di cantar le lodi di quelli che avevano riportato il premio nei pubblici giuochi, ci fa continue digressioni, ed empie i suoi componimenti di favole degli dèi e degli eroi, che han pochissima connessione e col soggetto, e tra loro. Contuttociò gli antichi lo ammirarono grandemente; ma siccome la più parte delle storie di particolari famiglie e città, alle quali allude, presentemente ci son ignote, ei diviene per noi sì oscuro, tanto pe' suoi soggetti, quanto per la maniera spezzata e rapida di trattarli, che non ostante la bellezza delle sue espressioni, il piacere di leggerlo in noi è molto diminuito. In diversi cori di *Sofocle* e di *Euripide* noi abbiamo lo stesso genere di lirica poesia che in Pindaro; ma trattata con maggior chiarezza e connessione, e al tempo medesimo pur con molta sublimità. Assai fama nel genere lirico pur s' acquistarono presso i Greci *Alceo*, *Saffò*, *Simonide*, *Callimaco* (1) ed altri, ma pochi de' loro componimenti ci sono rimasti.

Fra tutti però gli scrittori di odi e antichi e moderni non v' ha forse nessuno, che nella correzione e bellezza delle espressioni possa uguagliarsi al principe de' lirici latini *Orazio Flacco*. Egli è disceso dai voli pindarici ad un più moderato grado d' elevazione, e ha saputo unire la connessione de' pensieri e il buon senso colle più scelte bellezze della poesia. Non oltrepassa per ordinario quello stato mezzano, che abbiamo detto appartenersi all'ode del terzo genere: e quelle, ove tenta il sublime, non sono sempre le sue migliori. Il suo carattere particolare è la grazia e l' eleganza, e in questo niun poeta è forse

(1) Gl' Inni di Callimaco ci sono rimasti, e gl' Italiani li hanno in una bellissima traduzione fatta dal cav. Dionigi Strocchi.

mai giunto a maggiore perfezione. Non v' ha chi sostenga un sentimento morale con maggior dignità, e ne tratteggi con maggiore felicità uno ameno e festevole, e possegga l' arte di scherzare più piacevolmente, allorchè prende a scherzare. Il suo linguaggio è sì felice, che spesso con una sola parola, o un solo epiteto presenta alla fantasia un' intera descrizione. Quindi egli è sempre stato, e sarà sempre l' autore prediletto delle persone di gusto.

Primo padre de' lirici italiani viene riputato meritamente il *Petrarca*, il quale si è per lo più anche egli attenuto a quel genere temperato, che abbiam ricordato in terzo luogo. Le sue canzoni in vita di madonna Laura, specialmente quelle sugli occhi appellate le tre sorelle, e l' altra che incomincia: *Chiare, fresche e dolci acque*, son tutte piene di pensieri delicatissimi. Quelle in morte spirano il più soave patetico. Le due, l' una all' Italia e l' altra che incomincia: *Spirto gentil, che quelle membra reggi*, sono piene di eloquenza, di forza, di maestà.

Gl' imitatori del Petrarca, che sono stati moltissimi nel XV e XVI secolo, chi più chi meno si sono ad esso accostati, benchè niuno sia giunto a pareggiarlo.

Nel secolo XVII, il *Chiabrera* aperse una nuova strada sulle tracce de' Greci. Le sue canzoni eroiche, massimamente quelle per le vittorie delle galere di Toscana, han tutto l' estro pindarico senza il disordine, di cui le odi di Pindaro sono accusate. Le anacreontiche, di cui pure in Italia fu il primo autore, spirano tutta la grazia d' Anacreonte, e in alcune forse anche ei lo supera.

Imitatore ed emulo del Chiabrera sì nelle canzoni eroiche, come nelle anacreontiche fu l' abate *Frugoni*, il quale certo era nato poeta, ma troppo tenne al tumido e al frondoso. Egli diè agl' Italiani una nuova foggia di poesia lirica che noi diremo famigliare, nella quale forse riuscì più che in altro.

Il *Guidi* nelle sue odi è pieno di fuoco, ma passeggero. Molto ne hanno pure il *Filicaia*, il *Testi*,

il *Menzini*. I due *Zanotti*, il *Manfredi*, il *Ghedini*, il *Lorenzini*, il *Rolli*, lo *Zappi*, il *Metastasio*, il *Cassiani*, il *Paradisi*, il *Villa*, il *Parini*, il *Monti*, il *Pindemonti*, e molti altri si sono anch'essi nella lirica nobilmente distinti nel secolo XVIII, per non parlare dei viventi che abbastanza son conosciuti.

Ma non vi ha forse lingua, siccome l'italiana, in cui i componimenti che si ascrivono al genere lirico, sien di tante maniere: e però qualche cenno converrà farne partitamente.

In primo luogo vengono le odi e le canzoni che pur distinguonsi in varie classi. Altre diconsi *petrarchesche*, perchè formate ad imitazione di quelle del Petrarca; e queste vogliono uno stile temperato, ma con pienezza di pensieri o fini e delicati, o gravi e sentenziosi, secondo il soggetto, e un franco maneggio di tutte le proprietà, eleganze e grazie della lingua. Altre si dicono *chiabreresche*, perchè somiglianti alle eroiche del Chiabrera, e queste domandano vivacità, estro, sublimità, ma il tutto regolato dalla ragione; come si è detto delle odi del primo e secondo genere.

Altre si chiamano *anacreontiche* perchè formate sullo stile d'Anacreonte; e queste aver debbono tutta la grazia, dolcezza, eleganza, festività, delicatezza, che abbiamo detto appartenere alle odi del quarto genere.

Vengono in secondo luogo i *poemetti*, altri de' quali si tessono in ottava o sesta rima, altri in versi sciolti ed altri con rime intrecciate a' versi sciolti liberamente, che da alcuni si chiaman *selve*. Lo stile dei poemetti per lo più tende all'eroico siccome i loro soggetti. Ma v' ha puranche de' poemetti morali o filosofici; e questi vogliono uno stile più temperato, ma grave e sentenzioso, siccome le odi del terzo genere. In tutti però si esige una certa nobiltà e dignità: e il verso sciolto principalmente, quanto è facile a comporsi, altrettanto diviene vile e spregevole se non è sostenuto dalla grandezza de' pensieri

e delle immagini, dalla sceltezza delle parole e delle frasi della ben temperata armonia de' numeri, e da un'accorta concisione contraria alla soverchia verbosità, di cui han peccato talvolta il *Chiabrera* e molto più il *Frugoni*.

3. I *capitoli*, i quali o versano sopra argomenti lugubri e tetri; ed amano esser tessuti alla dantesca, vale a dire con uno stile robusto simile a quello di *Dante*, con qualche asprezza e spezzatura nel verso, che a quello stile ben si accomoda, ma senza intrecciarvi, come si fa da taluno, le parole e frasi più strane, adoperate una volta da Dante, e riprovate poscia dall'uso: o si aggirano sopra argomenti flebili e lamentevoli, nel qual caso acquistano il nome di *elegie*; e vogliono uno stile dolcemente patetico, di che abbiamo alcuni buoni esempi nelle elegie del *Rolli*. Scrivonsi in terza rima anche de'poemetti o eroici, o morali e filosofici, o festivi ed ameni; e chieggono allora uno stile o sublime, o immaginoso, o sentenzioso e grave, o piacevole e scherzoso, secondo il loro argomento. Scrivonsi pure da molti in terza rima le egloghe, le satire, l'epistole. Ma delle prime abbiam detto nel capo precedente, e delle altre diremo in appresso.

4. Gli *endecasillabi* alla latina, che or si usano sciolti, or divisi in terzetti, ove il secondo verso, è un decasillabo sdrucciolo, e il primo e il terzo sono endecasillabi fra loro rimati, come in quello del *Frugoni*:

E quali, o Felsina, per le tue valli,
Vaghi amoretti, ridenti Grazie
Col piede intrecciano festosi balli? ec.

Questi, versando sopra argomenti leggiadri e graziosi, domandano festività, grazia, dolcezza, secondo lo stile catulliano, da cui son presi.

5. I *madrigali*, le *iscrizioni*, gli *epitaffi*, gli *epigrammi*, sono piccoli componimenti che non hanno verun merito, se un qualche pensier nuovo e ina-

spettato, leggiadro e piccante non da loro un particolare risalto. Ecco due bellissimi madrigali di *Torquato Tasso*.

A PIETOLE

Tra queste piante ombrose
Il gran Virgilio nacque,
E in riva a queste chiare e lucid' acque;
E se vi spira il vento,
Par che la terra e'l ciel faccian concento;
E quasi da' bei rami ancor rimbomba
La sampogna e la tromba;
E Vittoria il bel lago,
E la selva risuona, e 'l fiume vago.

VENERE E AMORE

Amor l' arco e la face
Depose e i buoi congiunse,
E con sua verga stimololli e punse:
Ben conobbe Ciprigna il suo bifolco
Segnare il duro solco;
Ond' ella disse a lui; Che spargi Amore?
Rispose: Gioie, e mieterò dolore.

Piacemi ora recare in esempio di belle iscrizioni quella che il *Caro* fece pel sepolcro del Masaccio:

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari:
L' atteggiai, l' avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto: insegni il Buonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari.

Molto nobile è pure quella che leggesi fra gli epigrammi di *Zeffirino Re*, posta sotto il busto della Sapienza, uno degli ultimi lavori di Canova:

L' eterna Sapïenza in uman velo
A Canova comparve. Ei la scolpio,
Poi seco andonne a vagheggiarla in cielo.

Sa di tutta la greca soavità l' epitaffio seguente voltato dal francese dal *Cerretti*:

Lasciato ha Emilia questo carcer frale:
Le grazie, le bell' Arti, il Ver le piacque;
Fu per virtude e ingegno a' Numi eguale;
Dissimil sol, perchè immortal non nacque.

Sulla tomba d' una fanciulla a nome Viola scrisse un grazioso epitaffio *Gio. Battista Quarini*:

> Se vuoi saper chi sono,
> O tu che miri la brev'urna, piagni.
> Spunterà dal mio cenere, se il bagni
> D' una tua lagrimetta,
> Un' odorata e vaga violetta:
> E così dal tuo dono
> Intenderai chi sono.

Grave è in fine e nobilissimo il seguente epigramma di *Vincenzo Monti* ad uno Scultore:

> Scultor sublime, a mirar l' alte prove
> Del tuo scalpello nel Cesareo volto
> Venga Fidia, e dirà: Questo è il mio Giove.

In altro genere parmi grazioso il seguente del *Rolli*, che però è forse il solo fra' suoi, che possa addursi in esempio:

> Non posson mille e mille.
> Poetiche parole
> Descriver l' altre belle;
> Ma descriver Fille
> Ne bastano tre sole:
> Ossa, rossetto e pelle.

È da confessare che gli Italiani non hanno per anco raggiunta la semplicità e le grazie degli epigrammi greci e latini. I migliori epigrammi dai buoni Italiani furono scritti in latino, e certo il *Navagero*, *il Flaminio*, *il Bembo* appressarono molto alla gloria degli antichi. Noi a chi voglia dilettarsi di questo genere di poesia raccomandiamo lo studio dell'Antologia greca, e di Catullo: e consigliamo a tenersi lungi dall' imitazione di Marziale, ora troppo pungente, ora troppo scurrile. Non per questo crediamo che i suoi epigrammi letti con senno possano prestare alcuna buona materia. Fra gl' Italiani i più

distinti poeti epigrammatici sono *l'Alamanni*, *il Berni*, *il Guarini*, *Gherardo de' Rossi*, *Giuseppe Pagani*, *Rolli*, *Roberti*, *Vanetti*, *Roncalli*, e forse più saporito che gli altri, ma non egualmente elegante, *Luigi Cerretti*.

6. I sonetti sono i componimenti più familiari agli Italiani poeti, e insieme i più difficili a ben condursi Unità di soggetto in primo luogo vi si richiede e questo pure debb' essere tale, che interessi vivamente o l'intelletto colla finezza o sublimità dei pensieri, o l'immaginazione colla novità e vivacità delle pitture, o il cuore colla delicatezza o colla forza degli affetti. Il tutto poi vuol essere distribuito in maniera fra i due quartetti e i due terzetti, che venga sempre crescendo gradatamente, e termini con qualche immagine o sentenza, che colpisca la mente o il cuore del leggitore. Oltreciò ogni parte del sonetto vuol esser riempiuta dal soggetto medesimo, non da aggiunti oziosi, o da inutili episodi. Non vi si tollera negligenza alcuna di stile, o dissonanza di verso, o stentatura di rima. Tutto si vuol perfetto; ed un piccolo neo è talvolta bastante a difformarlo. In mezzo a tante difficoltà non è maraviglia, se gli eccellenti sian così pochi, malgrado il numero infinito che tuttodì se ne forma, e se così pochi pur se ne contino presso gli stessi poeti di maggior nome. Ma del sonetto riparleremo fra poco.

Ci resterebbe a parlare delle quarte rime, delle sestine, delle ballate, degli enimmi e indovinelli, degli apologhi e delle novelle. Ma le *Sestine*, di cui parecchie s' incontrano nel Petrarca, sono componimenti di poco buon effetto, e di non ottimo gusto, e difficilissimi, che più non s' usano: le *ballate* ridur si possono a'madrigali: le *quarte rime*, introdotte dal *Chiabrera*, sono anch' esse poco usitate, e come versano per lo più sopra argomenti morali, così adoperandole, vogliono particolarmente uno stile grave e sentenzioso. Degli *enimmi* toccato abbiamo quanto basta parlando dell' allegoria: degli *apologhi* e delle *novelle* diremo a suo luogo.

CAPO IV.

DELL' INNO

Poichè si è parlato in generale della poesia lirica, ci sia permesso venire alquanto ai particolari, onde adempiere ai desiderii dei giovani, che amano imparare il modo con cui si conducono alcuni componimenti che sono in uso sopra gli altri. E innanzi a tutto sia il nostro discorso intorno l' Inno, il quale a sentenza di Platone è quel canto che fu usato a placare gli Dei; sebbene a me meglio piaccia definirlo, un canto a lode di Dio; o de' Santi, o delle cristiane ed eroiche virtù. E però meglio che a Platone mi piacerebbe accostarmi alla definizione che ne dà sant' Agostino, il quale richiede nell' Inno tre condizioni, cioè (sono parole dell' Affò) che sia lode, e lode di Dio, e con canto, cioè in verso.

Presso gli antichi troviamo che gl' Inni ebbero diverse denominazioni, a seconda delle diverse divinità a cui erano diretti, o del diverso fine che avevano. *Cletici* si chiamavano gl' Inni che invitavano un Iddio a qualche festa: *apopentici* que' che parlavano dei peregrinaggi d' alcun Dio; *entici* que' che contenevano voti o preghiere; *apentici* que' che invocavano soccorso; *encomiastici* gl' Inni a Bacco; *erotici* gl' inni a Venere o ad Amore; *ipingi* gl' inni a Diana: *juli* quelli a Cerere. Ma per passarci di tai cose che più che ad altro spettano all' erudizione, a noi basterà osservare che l' inodia, com' è la più antica, è anche la più nobile delle specie di poesia a noi tramandate. Dico la più antica, perchè oltre all' averne nobilissimi esempi nelle Sritture Sante, bellissimi pure ne abbiamo dai Greci. Gl' inni teurgici o religiosi di Orfeo, quelli di Omero, quelli di Callimaco, e molti che si trovano nei cori delle tragedie greche, attestano l' antichità insieme e la nobiltà di queste poesie. Egli è certo che l' inno fu quello, col quale s' insegnarono i riti religiosi, del

che fanno fede quelli che si cantavano dagl' Iniziati. La stessa filosofia fu pure dapprima insignata per mezzo degl' inni, e Iddio grande e supremo ora sotto il nome di Giove, ora del sole, fu mostrato in tutta la pienezza dei suoi attributi. Qualche volta anche vi si usò l'allegoria. Tale è l'inno attribuito a Cleante, e conservatoci da Stobeo.

Si dimanderà se questi inni appartenevano alla lirica, a cui noi risponderemo che no, ma che appartennero piuttosto all' epica (e qualche volta alla poesia didascalica) conciossiachè il fine loro fosse ammaestrare narrando le glorie degl' Iddii e della religione. Un' altra ragione si è, che quest' inni furono scritti in esametri, cioè in verso epico, e furono condotti con tutte le leggi dell' epopea. Gl' inni d' Omero a Venere, ad Apolline, a Mercurio tengono luogo di qualunque prova. Che se poi si chiederà, se altra specie d' inno vi sia, noi risponderemo che sì: poichè vi è l' inno tutto lirico, come sono i cantici ed i salmi della Bibbia, alcune odi d' Alceo e di Pindaro, e gli inni rimastici in Catullo e in Orazio. Perlocchè ci pare due specie d' inni potersi fin nell' antichità ritrovare, epici e lirici.

Più antico certamente d' ogni altro crediamo essere l' inno lirico, conciossiachè, direi quasi, questo essere stato posto dal Creatore sul labbro del primo uomo, onde a lui degnamente ringraziasse. Ed è fuor di dubbio, che i primi slanci della fantasia e degli affetti umani, commossi alla vista delle cose nuove, diedero principio all' innodia lirica. Ma quando gli uomini incominciarono a sentire, nella società crescente, la necessità che gli animi fosssero religiosi ed onesti l' inno prese una nuova forma, e si volle che egli come in rapida storia presentasse le azioni degli Dei a specchio di quelle degli uomini, e racchiudesse tutte le cognizioni religiose: ed ecco appunto l' origine dell' inno epico. La natura ha ispirato i primi canti lirici, i bisogni della civiltà i primi epici. Gl' inni lirici di Pindaro, di Alceo, per

tacer quelli di Mosè, e degli altri (dei quali parleremo ove si terrà discorso sulla poesia biblica) servirono a piegare le menti alla religione; quelli d'Omero, di Bacchilide, di Callimaco valsero ad istrirle nella religione, onde appianare la via alla civiltà, che sempre dalla religione deve derivare.

Posta una tale divisione, egli è certo che quelli i quali vorranno darsi a questa specie di poesia, dovranno por mente alla natura dell'inno che trattano, onde condurlo colle debite leggi. Sia l'inno lirico mosso dall'entusiasmo d'un'anima che dalla terra si solleva al cielo, sia pieno di grandi affetti, mostri tutta la concitazione, abbia in sè tutto il disordine, che è l'impronta della vera passione, disordine, che non è poi che ordine, se guardiamo all'indole della passione. Trascorra rapidamente da una cosa all'altra, lasciando nella catena delle idee le intermedie, ed appigliandosi alle sole principali: che è appunto ciò che custituisce il volo lirico. Sia breve, perchè i grandi e veementi affetti non ammettono lunga durata.

Tutti i metri lirici possono servire all'inno; egli è però da guardare di trascegliere quelli, l'andamento e il suono dei quali meglio si confà con la natura dell'effetto che predomina nell'inno. Dall'osservazione dei classici Greci, Latini e nostrali, pare si raccolga quel metro esser più adatto che si compone di brevi strofe, perchè in esse più efficace si mostra quell'ordinato disordine, e direi quasi quello spazio che deve rimanere tra pensiero e pensiero. Quanto alla elocuzione ella deve essere non solo nobile ed elevata, ma piena di ardimenti e di tropi, in una parola eminentemente lirica. Ogni piccolo abbassamento di elocuzione, ogni mostra di artifizio, ogni studio di sentenza, ferma le penne al volo dell'inno, e gli toglie ogni efficacia. L'entrata deve essere nobile e piena di novità: quindi noi riprendiamo l'usanza di coloro che incominciano da una metodica invocazione, e con un misurato esordio,

perchè il poeta in questo caso deve trasportare gli uditori in mezzo le cose, non placidamente condurli.

A chi bramasse norme più particolareggiate, noi risponderemo francamente che le vere norme stanno nel perfetto conoscimento delle umane passioni, e del modo con cui si trasmettono prontamente nell'animo altrui, e che dopo questo non vi è altra maniera a ben riuscire che esaminare gl'inni lasciatici dai grandi maestri.

Dall'inno lirico, di cui abbiamo fin qui parlato, nacquero alcune specie di poesie che hanno uno stesso fine, ma che diversificano un poco perchè vanno più temperate e più umili. Sono queste quelle che vanno sotto nome di *Laudi* o di *Canzoni Spirituali*; delle quali abbonda il Parnaso italiano, e direi quasi furono il primo fiato di poesia che animò i poeti nostrali. Infatto il *Beato Francesco d'Assisi* e *Fra Iacopone da Todi*, e quindi appresso *Leonardo Giustiniani*, e *Feo Belcari*, *Lorenzo de' Medici*, e forse il più perfetto di tutti, *Girolamo Benivieni*, ne diedero in gran copia. Questi poeti ebbero in pensiero di risvegliare e tenere nel popolo, indurito nella barbaria e reso feroce dalle fazioni, i sentimenti di carità cristiana, e di ricondurlo passo passo a più civili e miti costumi. Non diremo che questo genere sia nobile e sublime come quello da cui deriva, ben diremo che nello stato di società in cui era allora l'Italia tornò assai utile. A chi poi ne voglia alcun esempio noi proponiamo quelli che furono raccolti giudiziosamente dal *Mazzoleni*. Questa maniera di poesia parve richiamata in uso dai moderni; ma ben temiamo che essi non abbiano considerato abbastanza al genere d'elocuzione che è dimandato da questi, che noi ora diremo inni popolari. Il *Manzoni* non manca di oscurità in mezzo di molte bellezze; il suo stile è forse troppo difficile per trarre buon frutto dal comune dei lettori. Al *Manzoni* è avvenuto ciò che ad altri grandi scrittori, di essere da alcuni troppo lodato, da altri troppo biasimato. Egli è

certamente poeta, ha bellissimi slanci lirici, ed ha pure alcun difetto di bassezza e d'oscurità. I posteri soli potranno giustamente giudicarne. De' suoi imitatori però non è a dire così, che anzi teniamo aver essi nociuto alla gloria poetica del loro originale. E però savissimamente il ch. Defendente Sacchi ragionando di costoro scrisse quelle parole che noi qui appresso riportiamo a norma specialmente de' giovani studiosi. « Non vorremmo però applaudire al gregge di quegli imitatori, che fatto tesoro a' loro studi di poche odi, storpiandone i sentimenti, e ripetendone le parole con ansia affannata d'uno spirito anelo in sì dura lotta, credono di creare nuove odi e una nuova lirica. Costoro ripudiando i grandi poeti della lor patria, si fan modello d'un solo, e mentre s'avvisano di tributargli incensi, l'oltraggiano richiamando su lui le proprie miserie. . . Se essi interrogheranno Manzoni, ove vestisse sicure penne a sì sicuri voli, certo risponderà loro, che fu nei sommi poeti che il precedettero; risposta che pur si appalesa sempre ne' suoi versi ». — Il *Borghi* nella parte dello stile ci pare più regolare, ma pare anche meno originale ne' pensieri. *Cesare Arici* ed altri pur meritano buona lode; ma non vanno esenti da difetti, sicchè può dirsi che questo genere ancora manca di perfezione.

Ma per tornare agli antichi Italiani, diremo che begli esempi d'inno lirico sublime abbiamo nel Paradiso di *Dante*; l'uno dei quali in lode della Vergine Madre (Canto 33) è degno di speciale osservazione, poichè in sè racchiude tutti i pregi dell'inno lirico. Nè alcuno pensi quel metro sconvenire all'inno, poichè noi crediamo che la terza rima (la quale non è differente dal metro saffico, se non perchè quello è intramezzato da un quinario o settenario ad ogni terzetto) offre quei riposi e quella disgiunzione che tanto giova all'innodia lirica. Il *Petrarca* poi ci diè esempio di un inno assai bello nella sua canzone:

Vergine bella che di Sol vestita;

la quale forse fu composta ad imitazione dell' inno stesso dell'Alighieri. Non dissimuleremo che il lungo andamento di quella canzona toglie molto alla rapidità e al calore dell' inno; osserveremo solo che quanto in questa nuova veste lirica può perdere di colore, tanto l' inno acquista di maestosa gravità. Non è però impossibile anche in questo metro e in tale lunghezza mantenere fuoco e rapidità, e ne siano a prova i due inni del *Filicaia* per la liberazione di Vienna, impropriamente chiamati col generico nome di Canzoni. Il *Cotta* e il *Lemene* pur essi hanno inni lirici dignitosi; *Angelo Mazza*, usandovi verso più corto, ha dato all' inno italiano nuove e leggiadre forme. A noi in esempio piace ora recare due inni lirici, ma di diversa maniera, l'uno de' quali è d'*Angelo Poliziano*, l' altro di *Benedetto Menzini*.

A MARIA VERGINE

Vergine Santa, immacolata e degna,
Amor del vero Amore,
Che partoristi il Re che nel ciel regna,
Creando il Creatore
Nel tuo talamo mondo:
Vergine rilucente,
Per te sola si sente
Quanto bene è nel mondo;
Tu sei degli affannati buon conforto,
E del nostro navil se' vento e porto.
O di schietta umiltà ferma colonna,
Di carità coperta,
Ricetto di pietà, gentil Madonna,
Per cui la strada aperta
Insino al ciel si vede;
Soccorri a' poverelli
Che son fra lupi agnelli:
E divorarci crede
L' inquieto nemico che ci svia,
Se tu non ci soccorri, alma Maria.

POLIZ.

Spargiam viola e rosa
Alla celletta intorno,
Dov' ebbe umil soggiorno
Vergine avventurosa:
Che chiusa in casto velo
Fe' dolce forza al Cielo.
Al Ciel da cui discende
Gran Messaggero alato,
Che d'aurea luce ornato,
Tutto di luce accende
Dovunque ei passa, e insegna
Ben di qual luogo ei vegna.
O Verginella eletta,
In Te a grazia ha il regno:
Di sua salute il pegno
Da Te già il mondo aspetta
Pegno e parto felice
Di Te gran Genitrice.
Ella a quel dir le ciglia
Grava d'alto stupore,
E picciol vaso è il core
A tanta maraviglia;
Ma poi Nume l'adombra,
Nume che orror disgombra.
Già dall'eterea soglia,
Come in cristallo il raggio,
Fa il verbo in Lei passaggio,
E prende umana spoglia;
Stelo in stelo fiorito,
E giglio a giglio unito.
Te gran Padre, che desti
Col Figlio ogni tesoro:
Te, santo Nume, adoro,
Che sposo a Lei ti festi,
Ch'or sull'empiree squadre
Splendi Regina e madre.

MENZINI

Dell'inno lirico ci pare aver detto abbastanza, e però ci faremo a dire dell'inno epico. Questo prende tutte le qualità dell'epopea, e consisteva principalmente nella narrazione delle geste degli Dei e degli eroi presso gli antichi; mentre presso di noi

egli canta principalmente le opere della Divinità e degli eroi celesti. Egli ammette maggiore lunghezza dell' inno lirico, come ce ne danno esempio *Orfeo*, *Omero*, *Bacchilide* e *Callimaco* presso i Greci. Se dunque la narrazione de' fatti è lo scopo dell' inno epico, se egli si appropria tutte le qualità dell' epopea, ne verrà di conseguenza che alle leggi stesse dovrà esser tenuto. E come nell' epopea, che è la più grande e la più potente creazione dello spirito umano, si raccolgono tutte quante le specie poetiche, ne discenderà che nell' inno epico potranno pure aver luogo la lirica e la drammica. Infatti l' inno entra o con un' apostrofe alla divinità o all' eroe a cui è diretto o con un' invocazione, o anche una grave sentenza; indi si fa strada a narrare, poi si volge tutto a lodare ne' modi più enfatici. Ora chi non vede che in mezzo la narrazione, se il poeta vuole porre in azione i personaggi che fanno parte della medesima, potrà ritrarre benissimo dalla drammatica? E nol fa egli Omero nell' inno a Venere, in cui narra gli amori di quella Dea con Anchise? Chi non conosce che quando dalla esposizione dei fatti narrati la fantasia ed il cuore sono trasportati e infiammati, e il poeta ai propri trasporti si abbandona, egli diventa lirico, e la sua poesia s' innalza e vola? Basta leggere gl' Inni di Callimaco per vedere come alfin de' medesimi egli s' innalza a modo di Pindaro.

Nè qui ci fermeremo a dare regole, poichè, come dicemmo la migliore scorta è l' esempio dei classici. *Virgilio* nell' ottavo libro ci ha lasciato, a mio avviso, le norme più precise dell' inno epico. Giunto Enea a Pallanteo, trova gli Arcadi intesi a' sacrifici d' Ercole. Essi ne cantano le lodi, e Virgilio ci dice quali erano queste lodi; e nel venirle designando, crea un nobilissimo inno epico. Eccolo in fatti.

Tum Salii ad cantus, incensa altaria circum (1)

(1) **I Salii intorno ai luminosi altari**
Givano in tresca, e di populea fronde

Populeis adsunt evincti tempora ramis.
Hic juvenum chorus, ille senum; qui carmine laudes
Herculeas et facta ferunt: ut prima novercae
Monstra manu. geminosque premens eliserit angues:
Ut bello egregias idem disjecerit urbes,
Trojamque Oechaliamque: ut duros mille labores
Rege sub Eurystheo, fatis Junonis iniquae,
Pertulerit. Tu nubigenas, invicte, bimembres,
Hylaeumque, Paolumque manu, tu Cressia mactas
Prodigia, et vastum Nemea sub rupe leonem;
Te Stygii tremuere lacus, te janitor Orci
Ossa super recubans antro semesa cruento:
Nec te ullae facies, non terruit ipse Typhaeus
Arduus, arma tenens; non te rationis egentem
Lernaeus turba capitum circumstetit anguis.
Salve, vera Jovis proles, decus addite Divis
Et nos et tua dexter adi pede sacra secundo.

Esaminando quest' inno voi vedete come prima si vengono narrando le prodezze d' Ercole, poi sul fine

Cingean le tempie. I vecchi da l' un coro
Le prodezze cantavano, e le lodi
Del grande Alcide: i giovani da l' altro
N'atteggiavano i fatti: come prima
Fanciul da la matrigna insidiato
I due serpenti strangolasse in culla:
Come al suolo adeguasse Ecalia e Troja,
Città famose: come superasse
Mill' altre insuperabili fatiche,
Sotto al duro tiranno, e contr' ai fati
De l' empia Dea. Tu sei (dicean cantando)
Invitto Iddio, che delle nubi i figli
Ileo e Folo uccidi: tu che il mostro
Domi di Creta: tu che vinci il fiero
Nemeo leone: te gl' inferni laghi,
Te l' inferno custode ebbe in orrore
Nell' orrendo suo stesso e diro speco,
La' ve tra 'l sangue e le corrose membra
Ha da la morta gente il suo covile.
Cosa non è sì spaventosa al mondo
Che te spaventi: non lo stesso armato.
Incontr' al ciel Tifeo; nè quel di Lerna
Con tanti e tanti capi orribil angue
Senza avviso ti vide, o senza ardire.
A te vera di Giove inclita prole
Umilmente inchiniamo; a te del cielo
Nuovo aggiunto ornamento; e tu benigno
Mira i cor nostri, e i sacrifizi tuoi,

CARO

riscaldandosi il poeta alle memorie delle prodezze di quell'Iddio, si volga a Lui con un'apostrofe, e venga tramutando le forme epiche in liriche, per quanto il consente il carattere dello stile maestoso dell'epopea, e chiude con una appassionata invocazione. Anche il nostro Dante nel canto XI del Paradiso ci dà un bell'inno in lode del Patriarca d'Assisi. « Che abbiamo dato il titolo d'inno, dice il ch. canonico Raffaele Francolini, a questi pochi versi della dantesca epopea, non dovrà riuscir nuovo a chi ponga mente che questa piccola parte distaccata dal tutto costituisce di per sè un perfetto poema..... » E altrove: « Quest'inno, sebbene di maniera affatto diversa dal resto della commedia, pure fedelmente ne conserva il carattere ». Infatto egli in modo nuovo e maraviglioso viene discorrendo le principali lodi di san Francesco, con una vivezza di colorito, con un'energia di narrazione, che noi non dubitiamo proporlo ad esempio dell'inno narrativo o epico italiano. Un'avvertenza però è a dare, che non tutti i fatti, per grandi che siano, si debbono prendere a soggetto, ma i principali. Omero generalmente ne sceglie uno, gli altri brevemente accenna; e Dante nell'inno citato ha pure usato lo stesso artificio. « Egli ha, tra le infinite predicazioni del Santo, eletta quella che più era insigne pel coraggio, per lo zelo e per infinite difficoltà ».

In Italia presso gli antichi non abbiamo molti esempi dell'inno epico italiano. Il *Bembo*, l'*Averani*, il *Vida* ed altri nel cinquecento si distinsero in questo genere di poesia, ma vi usarono la lingua latina. Forse però alcuni poemetti del *Chiabrera* non sono che inni. Nè toglie a questo il vederli intitolati poemetti, poichè poema è nome generico di poesia, il quale non suona altro che invenzione, creazione, ed a rigor di termine conviene ad ogni poetica invenzione, dal sonetto all'epopea: e l'inno invero non è che un piccolo poema o lirico o epico fatto a celebrare con lodi la Divinità o gli eroi celesti.

Fra i moderni alcuni si sono distinti; e gl'inni

all' Arcangelo Raffaele, a Santa Geltrude, a Sant'Agnese, a Santa Pelagia ed altri di *Terenzio Mamiani*; e quello ai Patriarchi, di *Giacomo Leopardi*, ed altri ancora meritano una speciale menzione: tanto più che questi sono tutta cosa religiosa e cristiana, e fioriti di belle eleganze e di cari pensieri. E buona lode al certo dee darsi a coloro che abbandonate le divinità del paganesimo, si fanno a celebrare il vero Iddio, i suoi Angeli e i suoi Santi, poichè questo è il vero mezzo da usare per condurre gli uomini a stato di vera prosperità! Fra gl' inni mitologici moderni, belli sono quelli agli Dei Consenti editi dal Bodoni in occasione delle nozze di Giulio Perticari, e può dirsi essere stato quello l' ultimo canto della poesia mitologica nel secolo XIX.

Ora qui sorgerà alcuno a domandare qual è il metro proprio dell' inno epico. A cui noi risponderemo, che sebbene crediamo che il metro non possa mai cangiare specie alla poesia, e che ogni metro generalmente possa ad ogni specie di poesia accomodarsi, nullameno perchè v' ha d' alcuni metri, che servono meglio alla gravità che alla concitazione della fantasia, alcuni che sono più variati d' armonie, potrebbe dirsi che si lascia al discernimento del poeta usare quel metro che più si confà col soggetto ch' egli tratta. I classici Greci e Latini però pare che all' inno epico abbiano usato costantemente l' esametro, e i nostri buoni cinquecentisti ne hanno seguito l'esempio: e sebbene vi abbia d' alcune elegie che veramente si possono dire inni, come sarebbe la prima del Lib. 3. di Properzio, ove parla della spedizione d' Augusto alla guerra Indica; sebbene Prudenzio stesso abbia dato titolo di inno ad alcune elegie; non per questo vorremmo noi allontanarci dall'esempio di Orfeo, di Omero e di Callimaco. E però fermeremo che nell' inno epico latino si deve adoperare l' esametro consacrato dall' uso all' epopea.

Quanto a noi Italiani la questione si riduce a nulla, perchè siccome l' esametro (che è il verso più

lungo e più maestoso degli antichi) corrisponde in ragion di lunghezza e di maestà all'endecasillabo italiano (che non è a dire del Martelliano, il quale si forma di due settenari e non ha suono suo proprio), pare se ne tragga di conseguente, che l'endecasillabo si deve usare nell'inno epico. Ma si dovrà egli usare sciolto o rimato? A noi pare che sciolto, e per la dignità, che ha questo verso, e per le sempre variate armonie, e perchè egli è capace di tutti i colori poetici; cosa richiesta principalmente nell'inno, il quale, come abbiamo osservato, s'inalza fino alla lirica. E che lo sciolto ben gli convenga, oltre agli esempi che si possono avere dai prelodati inni del *Mamiani* e del *Leopardi*, si prova dalla bella traduzione degl' inni d'Omero fatta dal *Venanzi*, e da quella dell' inno a Cerere fatta dal *Lamberti* e dal *Pindemonti*, e da molte altre lodatissime traduzioni, che lungo sarebbe annoverare. Che se ad alcuno piacerà che vi si debba usare la rima, noi non contraddiremo, purchè si scelga la terza rima dantesca. Essa vi fu degnamente usata dal cav. *Dionigi Strocchi* nel suo lodatissimo e veramente classico volgarizzamento degl' inni di Callimaco, e dei due a Venere di Omero. Osserveremo soltanto che l'andamento sempre uniforme di questo metro, e la quasi regolare divisione de' periodi può rendere l'armonie meno gravi e meno variate; sarà poi facilissimo, volendo mantenere la dignità epica, cadere nella soverchia uniformità di suoni, come avvenne al Tasso; e però noi incliniamo a dire che si prescelga lo sciolto, che è anche più libero, appunto perchè è senza impaccio di rime.

Non ignoriamo che alcuni non amano il verso sciolto, perchè credono a far buona poesia bastare uno scorrevole accordo di rime, e sanno che il verso sciolto, il quale non ha alcun prestigio, e colla sola dignità de'pensieri e de' colori, e colla varietà de'ritmi si dee sostenere; ma ciò ch'è difetto in costoro di negligenza o d'ingegno, non deve tornare a colpa del

verso sciolto. A coloro poi che dissero, tutti gl'inni dover essere in versi corti e rimati per l'uso del canto, noi non daremo risposta, perchè essi mostrano di non conoscere il metro in che sono scritti gl'inni dell'antichità, e di non fare distinzione alcuna fra l'inno lirico e l'inno epico.

I Salmi di David (e qui ci varremo delle parole stesse del P. Ireneo Affò) furono da Giuseppe Ebreo e da San Girolamo detti ancora inni; ma propriamente tutti i salmi non sono inni, perchè alcuni tendono bensì immediatamente a dir le laudi divine, ma molti si stendono a narrare le meraviglie della creazione, o a sgridare gli empi, o a preghiere, o a profezie; le quali cose all'inno propriamente non appartengono.

Osservò sant'Agostino, trovarsi nei salmi tutto ciò che può immaginarsi di più utile, anzi esser eglino un compendio di tutta la Sacra Scrittura. Da ciò facilmente s'intende che sorta di poesia sia il salmo. Quelli di David sono senza dubbio norma unica a chi vuol comporre de' salmi, e dietro la sua scorta gli introdussero nella nostra poesia *Luigi Alamanni*, e *Bernardo Tasso*. Il primo compose sette salmi penitenziali in sesta rima: l'altro trenta ne fece sul metro che tenne comunemente nelle odi, cioè di strofe brevi. Tra i moderni ne ha scritti alcuni l'eccellente poeta *Gio. Pietro Zanotti*.

E questo basti intorno l'innodia, della quale assai volentieri avremmo più distesamente parlato, se la brevità, a cui siamo costretti, non ci astringesse a rimanere fra brevi confini.

(*G. I. M.*)

CAPO V.

DEL SONETTO.

Questo nome di Sonetto dato ad un componimento poetico di quattordici versi rimati fu dapprima nome generico di tutte le brevi poesie, non indicando altro

il suo nome che piccolo suono. Appresso per l' eccellenza di questo componimento sopra gli altri, a lui solo fù dato, ed ora gli rimane suo proprio. Certo è che egli è invenzione tutta italiana, poichè nè i Greci, nè i Latini, nè i Provenzali ne conobbero la tessitura e l' andamento. Il primo che ne usasse in Italia fu, a quel che pare, *Ludovico della Vernaccia* vissuto nel 1200, poscia *Pier dalle Vigne*, e *Fabruzzo da Perugia*, e, per tacer d' altri, *Guittone d' Arezzo*. Appresso poi trovò perfezione dall' *Alighieri* e dal *Petrarca*, sicchè fin d' allora primeggiò sopra ogni altro modo di poesia lirica in Italia.

Diverse sono le definizioni che si danno di questo componimento, e l' opinione che intorno ad esso si porta. Alcuni credettero che egli non fosse altro dall' Epigramma dei Greci e dei Latini; altri lo definì un piccol poema ove si deve trovare « la maestà e la nobiltà dell' ode, l' acutezza dell' epigramma, l' aura delicata ed elegante del madrigale »; e dalle diverse definizioni ne venne che ora si volle pretendere che nella chiusa del Sonetto dovesse restringersi alcuna acutezza di concetto, e direi quasi scoppio di sentenza, ora che egli avesse sino alla fine un andamento facile e naturale. Se è lecito a noi esporre l' opinion nostra, noi diremo, il Sonetto non essere una specie poetica, ma si bene una forma di poesia, alla quale tutte le specie poetiche si possono ridurre. E però, se io non erro, credo doversi asserire, potere il Sonetto ora appartenere all' Epopea, ora alla Drammatica, ora alla Lirica, ora infine alla poesia Didascalica; cosa al certo che non avverrebbe se il Sonetto fosse una specie singolare, e non una semplice forma di poesia. Dopo questo ognuno conoscerà di per sè stesso; che non in tutti i Sonetti deve esser pari l' andamento: che in alcuni starà bene che un verso rientri nell'altro, in alcuni no; che alle volte gioverà una chiusa semplice e naturale, alle volte una epigrammatica, secondo la qualità del soggetto e la specie poetica a cui apparterrà.

E perchè dagli esempi meglio si dimostri ciò che fin qui è detto, mi si permetta recare alcuni Sonetti.

A CARLO V.

Di sostener qual nuovo Atlante il mondo
Il magnanimo Carlo era già stanco:
Vinto ho, dicea, genti non viste unquanco,
Corso la terra, e corso il mar profondo;
Fatto il gran re de' Traci a me secondo,
Preso e domato l'Affricano e il Franco:
Sopposto al ciel l'omero destro e 'l manco,
Portando il peso, a cui debbo esser pondo.
Quinci al Fratel rivolto, al Figlio quindi,
Tuo l'alto impero, dice, e tua la prisca
Podestà sia sovra Germania e Roma.
E Tu sostien l'ereditaria soma
Di tanti Regni, e sii monarca agl' Indi;
E quel, che fra Voi porto, amore unisca.

Non importano molte parole a dimostrare ciò che da tutti è conosciuto in questo Sonetto, cioè maestà veramente e grandezza epica sostenuta da capo a fondo, sì che ognuno possa agevolmente raffigurarlo per cosa uscita dalla penna di *Torquato Tasso*. Come appartenga alla poesia drammatica il seguente Sonetto del *Cassiani*, in cui ti si mostra una scena vivissima di seduzione e d'innocenza, sarà pur facile il dimostrare.

LA MOGLIE DI PUTIFAR.

Vien qui, siedi; all' Ebreo garzon diletto
L' egiziana adultera dicea,
E lusinghiera con la man battea
In su la sponda del tradito letto.
Cader giù ad arte dall' eburneo petto
Permesso ai lini insidiosi avea:
Oltre il pregar che l'umidetto fea
Tremulo ciglio, e il prepotente aspetto:
Ma in veder la ripulsa in sull' adorno
Volto d'un casto minio, afferrò il manto
Che al braccio impuro il fuggitivo cesse.

Col lembo in pugno ella restossi: e intanto
Sdegno ed amor nella sua fronte espresse
La vittoria del Servo e il proprio scorno.

Si anderebbe all' infinito, se volesse mostrarsi cogli esempi come alcuna volta il Sonetto assume spiriti tragici, qualche volta prende i sali comici, sino a far parte non piccola del Parnaso burlesco. Nostra intenzione non è, nè la strettezza d' un capitolo cel consentirebbe, venire passo passo mostrando la nostra sentenza; e però anche del Sonetto drammatico terremo aver parlato abbastanza, e verremo ora mostrando come egli è capace di vestire le sembianze d' ogni lirico componimento.

Qual ode è più bella e più Oraziana (sicchè pare anzi imitata da Orazio) di quella racchiusa nel seguente Sonetto del *Petrarca?*

Pommi ove il Sol uccide i fiori e l'erba,
O dove vince lui 'l ghiaccio e la neve;
Pommi ov'è il carro suo temprato e leve,
E dov' è chi cel rende e chi cel serba.
Pommi in umil fortuna, od in superba,
Al dolce aere sereno, al fosco e greve:
Pommi alla notte, al dì lungo ed al breve,
Alla matura etate ed all' acerba.
Pomm' in cielo od in terra od in abisso,
In alto poggio, in valle ima e palustre
Libero spirto, od a' suoi membri affisse.
Pommi con fama oscura o con illustre;
Sarò qual fui, vivrò come son visso,
Continuando il mio sospir trilustre.

Chi brama avere una delicata elegia non avrà che a leggere un altro Sonetto dello stesso in morte della sua Laura.

Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi
Nel tempo che tornar non puote omai,
Anima sconsolata, che pur vai
Giugnendo legne al fuoco ove tu ardi?

Le soavi parole e i dolci sguardi,
Che ad un ad un descritti e dipint' hai,
Son levati da terra, ed è, ben sai,
Qui ricercarli intempestivo e tardi.
Deh! non rinnovellar quel che n' ancide,
Non seguir più p nsier vago fallace,
Ma saldo e certo, che a buon fin ne guide.
Cerchiamo il ciel, se qui nulla ne piace;
Chè mal per noi quella beltà si vide.
Se viva e morta ne dovea tor pace.

Forse questo basterebbe a provare ciò che da prima fu detto, il Sonetto essere metro o forma poetica che può convenire a tutte le specie di poesia. Nullameno, perchè la dimostrazione sia piena, proseguiremo ancora ad altri esempi. Qual epigramma greco è più delicato del seguente Sonetto di *Carlo Maria Magi?*

Scioglie Eurilla dal lido. Io corro, e stolto
Grido all' onde: Che fate? Una risponde:
Io che la prima ho il tuo bel nume accolto,
Grata di sì bel don bacio le sponde.
Dimando all' altra: Allor che il pin fu sciolto
Mostrò le luci al dipartir gioconde?
E l' altra dice: Anzi serena il volto
Fece tacer il vento, e rider l' onde.
Viene un' altra e m' afferra: Or la vid' io
Empier di gelosia le ninfe algose
Mentre sul mar i suoi begli occhi aprìo;
Dico a queste. E par me nulla t' impose?
Disse almen la crudel di dirmi, addio?
Passò l' onda villana, e non rispose.

Se il concetto di questi versi fosse caduto in mente di Anacreonte o di Metastasio, egli anderebbe vestito forse dei modi metrici del greco e dell' italiano Anacreonte, e nulla avrebbe perduto del suo bello e della sua delicatezza. Ma andiamo più oltre ancora, poichè resta a vedere come il Sonetto serva anche al genere didascalico, e come convenga pure all' umile stile buccolico ed epistolare, non meno che al lirico ed all' epico.

SONETTO PASTORALE

Quel caprio maledetto ha preso in uso
Gir fra le viti, e sempre in lor s' impaccia;
Deh! per farlo scordar di simil traccia,
Dàgli d' un sasso tra le corna e il muso.
Se Bacco il guata, scenderà ben giuso
Da quel suo carro a cui le tigri allaccia;
Più feroce lo sdegno oltre si caccia
Quand' è con quel suo vin misto e confuso.
Fa di scacciarlo, Elpin, fa che non stenda
Maligna il dente, o più non roda in vetta
L' uve nascenti, ed il lor nume offenda.
Di lui so ben che un dì l' altar l' aspetta:
Ma Bacco è da temer, che ancor non prenda
Del capro insieme e del pastor vendetta.

BENEDETTO MENZINI

SONETTO

DI TORQUATO TASSO A TOMMASO STIGLIANI

In modo di Epistola.

Stiglian, quel canto, onde ad Orfeo simile
Puoi placar l' ombre dello stigio regno,
Suona tal, che ascoltando ebro ne vegno,
Ed aggio ogni altro e più il mio stesso a vile.
E se autunno risponde a' fior d' Aprile,
Come promette il tuo felice ingegno,
Varcherai chiaro ov' erse Alcide il segno,
Ed alle sponde dell' estrema Tile.
Poggia pur dall' umil vulgo diviso
L' aspro Elicona, a cui se' in guisa appresso,
Che non ti può più il calle esser preciso:
Ivi pende mia cetra ad un cipresso;
Salutala in mio nome, e dàlle avviso,
Ch' io son dagli anni e da fortuna oppresso.

SONETTO DIDASCALICO

DI FRANCESCO REDI

La scuola d' amore.

Lunga è l'arte d'Amor, la vita è breve,
Perigliosa la prova, aspro il cimento,
Difficile il giudizio, e a par del vento
Precipitosa l'occasione e lieve.
Siede in la scuola il fiero maestro, e greve
Flagello impugna al crudo uffizio intento:
Non per via del piacer, ma del tormento
Ogni discepol suo vuol che s'alleva.
Mesce i premi al castigo, e sempre amari
I premi sono e tra le pene involti.
E tra gli stenti, e sempre scarsi e rari.
E pur fiorita è l'empia scuola, e molti
Vi son già vecchi, e pur non v'è chi impari;
Anzi imparano tutti a farsi stolti.

Dimostrata così pienamente la verità della nostra sentenza, egli è facile conoscere quanto vanno errati coloro i quali facendo del Sonetto una specie poetica, intendono doversi con ispeciali regole condurre. Il Sonetto a nostro avviso deve essere regolato secondo le norme prescritte a quella specie, a cui egli appartiene. Ed una delle ragioni che noi abbiamo in Italia, in mezzo un numero infinito, pochissimi Sonetti veramente esemplari e perfetti, non credo io che sia quella che comunemente è data dai retori, cioè che il soggetto non si distribuisca bene nelle diverse parti del componimento e non si stenda sino alla fine con facilità e nettezza di rime e di stile, poichè troppo sono i Sonetti che in quanto al soggetto son belli, in quanto alla distribuzione esattissimi, e pure sono difettosi. La vera ragione, se io non erro, deve esser questa, che non sempre i Sonetti sono trattati con que' modi e con que' colori poetici che convengono alla specie di poesia, a cui il Sonetto appartiene. E vaglia il vero. Se tu trat-

terai un Sonetto epico coi modi lirici, se un drammatico cogli epici, se un lirico colla frase pedestre didattica, per bene ordinato ch' egli sia, sarà sempre difettoso. Anzi ogni piccola varietà di colorito che tu incontri nello stile, è gran fallo in un componimento sì breve, e togliendoli la perfezione, toglie la principale cagione del diletto. Peggio poi avverrà se tale sconcio, anzichè nello stile, sarà nella composizione del Sonetto, come se un Sonetto epico nel principio, avrà un fine drammatico, o un lirico si chiuderà didascalicamente. Osserva il Foscolo, uno dei difetti del rinomato Sonetto del *Minzoni*, *quando Gesù* ec., essere appuuto in questo, ch' egli comincia descrivendo, e termina narrando. Forse ogni lettore non avverte a questo sconcio, nè altro sa dire, se non che il componimento non gli piace; ma se si esamina la segreta cagione per cui non gli piace, si troverà che l' immagine la quale doveva entrargli nell' animo intera, non vi è entrata che per metà; e che nella sua fantasia non può ben raccozzare generi che sono fra sè diversi ed opposti. Quindi sogliam sentire talvolta esclamare: Bel quartetto! bella chiusa! e non, bel Sonetto! perchè l' insieme non è tutto d' un modo, e solo quella parte serba unità d' immagine e di colorito: quell' unità che quando regge l' intero componimento fa che l' idee prontamente si trasmettano, e si stampino nella mente del lettore; di che poi ne nasce in lui vero diletto. Vedete ad esempio come il citato Sonetto del *Cassiani*, che pure nel più è bello, per avere usata una frase che mal si conviene allo stile drammatico, a cui crediamo appartenere quel Sonetto, manca di perfezione.

Ma in veder la ripulsa in su l' adorno
Volto d' un casto minio. . .

Questa è espressione tutta lirica, la quale esce affatto fuori, e non fa accordo di tinte col resto. Eguale, anzi più grave difetto per pari cagione è nel

famoso sonetto all' Italia di *Vincenzo Filicaia*, il quale essendo tutto di stile e di modi grandiosi, nel secondo quadernario adopera frasi non eroiche, ma erotiche, che abbassano di gran lunga l' elevatezza del concetto:

> T' amasse men, chi del tuo bello a' rai
> Par che si strugga; e pur ti sfida a morte.

Egli è fuor di dubbio ciò che insegna il gran *Torquato* nella sua poetica: ogni genere di poesia essere così geloso della elocuzione sua propria, da non cederla ad alcun altro, nè volerne da altri prestanza. E, però quel modo che è bello descrivendo epicamente è sconveniente alla lirica; quello che è convenientissimo alla poesia didascalica è basso nell' epica, e così via via discorrendo. Ma le differenze dei colori propri di ciascuna specie di poesia, sebbene all' occhio del buon artista siano svariati gli uni dagli altri, pure agli occhi de' più de' verseggiatori non offrono tanta dissomiglianza che basti a mandarli sceverati sempre gli uni dagli altri. E però spesso avviene trovare un misto che nell' insieme non è proprio di specie alcuna, e che può esserlo in parte di tutte. Di qui credo io che nasca, che il più de' Sonetti in Italia sono cose che

Non di, non homines, non concessere columnae.

Da questi principii discende la risposta a coloro che chiedono se il Sonetto debba terminare con argutezza epigrammica, o forte sentenza, come piacque ad *Angelo di Costanzo* e a' suoi imitatori, o debba discendere piano e limpido sino alla fine, come usarono *Dante*, *Petrarca* e l' infinita schiera dei Petrarchisti. Conciossiachè vi sarà bene alcuna specie che gode terminare con forte concetto, o con argutezza, particolarmente de' Sonetti che racchiuvono in sè un epigramma, o precetti morali; ma di avrà pure di quelli, che vogliano chiudersi con

quella delicatezza, con che hanno cominciato, che forse sono i più. E per assegnare a questo una regola, e ridurre possibilmente a classi distinte il Sonetto, io credo giovi osservare quali siano i primitivi elementi onde si forma ogni genere di poesia.

Questi elementi, se io non erro, sono tre: fantasia, sentenza, affetto. A secondo adunque che l'uno di questi, i quali quasi sempre vanno uniti, predomina in un componimento, egli al medesimo dà nome e forme sue proprie. Prevale la fantasia? eccoti le più gagliarde tinte liriche. Prevale la sentenza? eccoti forza e nervo di concetti. Prevale la passione? eccoti tutta la scavità, tutte le grazie che muovono dal cuore. Ora chi non riderebbe se un Sonetto dettato dall' effetto terminasse in un arguto epigramma? E qui cadono in acconcio le dottrine insegnate, ove si è parlato di ciò che viene al linguaggio figurato della passione e a quello della fantasia. Perlocchè qui non mette bene ripetere l'anzidetto, si giova ritornarlo a memoria.

Quali adunque saranno i migliori sonetti? dimanderà alcuno. Quelli in cui si troveranno meglio contemporati gli effetti, le immagini, le sentenze. In fatto i migliori Sonetti del *Petrarca*, quali sono essi? Quelli in cui le immagini e le sentenze sono declinatamente condite dall' affetto.

Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra ec.
Levommi il mio pensier in parte ov' era ec.
Padre del ciel, dopo i perduti giorni ec.
Chi vuol vedere quantunque può natura ec.
Gli angeli eletti, e l' animo beato ec

sono degni capolavori di un tanto maestro. In essi tu trovi affetto e sentenze e immagini espresse nei più cari modi, e con le tinte le più convenienti, sì che possono darsi ad esempio sicuro di ciò che v'ha di più bello nella *melica* poesia. E quello che si dice di questi del Petrarca in cui predomina l' affetto, dicasi di molti altri in cui predomina la fantasia,

che sono appunto que' Sonetti, che nel più diciamo descrittivi e immaginosi, di cui parcamente usarono gli antichi.

I moderni più spesso se ne compiacquero, e ne diedero belli esempi, non però sempre esenti da difetti: e il *Minzoni* per portare troppo innanzi la descrizione, il più delle volte l'ha resa falsa e inverisimile, come è avvenuto agli imitatori di Michelangelo, che per r trarre forme risentite e vistose hanno dato principio ai capricci del *Bernino* e dei suoi seguaci. Giova leggere la giudiziosa e savia critica che *Ugo Foscolo* fece al Sonetto

Quando Gesù coll' ultimo lamento ec.

per uscire d'ogni errore, giudicando di questo per altro insigne poeta.

Dall' istoria dell' italiana poesia che noi abbiam data, ciascuno avrà potuto vedere di leggieri come vario sia stato in Italia il gusto poetico. Qui ci basti accennare che il Sonetto per le mani di *Cino* da Pistoia e di *Dante* prese le più semplici e più care sembianze, per quelle del *Petrarca* seppe sollevarsi maggiormente, e mostrarsi delicatamente artifizioso. Il *Casa*, e più del *Casa* il *Guidiccioni*, cercarono rivendicarlo dalla pedanteria dei Petrarchisti, e usandovi elocuzione più forte, diedero principio, se io non m'inganno, al Sonetto concettoso. *Galeazzo di Tarsia*, *Angiolo di Costanzo* lo accostarono maggiormente alla forma epigrammatica, e furono i primi a volere che si chiudesse con alcuna acutezza di concetto o novità di sentenza; nel che però, sia lecito il dirlo, sovente oltrepassarono i limiti, e resero troppo scoperta l'arte, facendo servire alla chiusa tutto il resto del Sonetto. Il *Tasso*, pare a me, fu il primo a dare abito veramente epico a questo componimento. Il *Redi* vi aggiunse grazia e leggiadria, il *Menzini* lo fece cosa da pastori con molta novità. Venne il *Frugoni*; e poichè si sentiva poeta da na-

tura, tentò aggiungere alcun pregio al Sonetto, e trattarvi soggetti storici, pennelleggiandoli a grandi tratti. Egli vi riuscì, ma non potè a meno di non lasciarvi l'impronta del suo stile turgido e negletto. Il *Cassiàni* meglio di lui ne intese il segreto magistero, e i suoi sonetti (che pochi ne ha lasciati e buoni), a meno piccole mende di stile, sono pittoreschi e grandiosi. Alla scuola di costui intesero di formarsi il *Fusconi* e il *Minzoni*, ma il primo sovente fu freddo e verboso, il secondo ampolloso, come è detto più sopra. Il *Manfredi* cercò d'accoppiare nel Sonetto la delicatezza degli antichi maestri e la vivezza dei nuovi, e fu ben fortunato di riuscirvi. Il *Zappi* portò nel Sonetto molte grazie e molte gentili argutezze, sebbene alle volte gli avvenga di cadere nel lezioso e nell'effeminato. Il *Monti* fu l'ultimo, e tenne una strada sua propria, franca, immaginosa, robusta. Ciò basti intorno la storia del Sonetto.

Ora mi varrò delle parole di un poeta retore, il cav. *Luigi Cerretti*, per venire tracciando le regole necessarie alla tessitura del medesimo: « Il Sonetto dic'egli, debbe constar di due parti; la prima che abbraccia i due quadernari, la seconda i due terzetti; e tanto gli uni quanto gli altri deggiono essere fra loro incatenati dalle rime. Tralasciando tant'altre maniere di rimarli famigliari agli antichi, che posson tutte vedersi nel Quadrio all'articolo Sonetto, io non farò menzione che di quelle abbracciate già da molto tempo dallo universale consentimento dei poeti italiani.

» Possono i quaderni rimarsi in due modi: primo, alternando le rime, cosicchè il primo verso faccia rima col terzo, e il secondo col quarto, il quinto col settimo, il sesto coll'ottavo. Secondo, facendo che il primo corrisponda al quarto, il quinto all'ottavo, e gli altri quattro, che formano il corpo dei quadernari, ripetan fra loro le medesime rime. Quantunque la seconda maniera, che rima chiusa vien

detta, veggasi più frequentemente adoperata dai classici, ciò nulla ostante par che suoni meglio all'orecchio la prima.

» In due modi pure corrisponder possono infra loro i terzetti, o con due sole rime, e questo vien detto rima incatenata, o con tre rime, e questo chiamasi rima atterzata; ma per ciò che appartiene alla legatura di queste rime, variano a loro grado i poeti: l'uso comune per altro ha ristretto queste corrispondenze a tre sole maniere.

» O suol farsi il primo terzetto di versi sciolti, ripigliando poi nel secondo le desinenze coll'ordine stesso con cui stan collocate nel primo, o non riassumendole con ordine, ma a retrogrado, o promiscuamente. Questa è la maniera più cara al Petrarca, e ai poeti de' secoli migliori per la toscana poesia. V' ha chi dice convenir quest'ordine meglio d'ogni altro ai soggetti maestosi e severi; ma salvo sempre il rispetto dovuto all'antichità, questo anzi mi sembra il modo di rimare i terzetti, che arrechi minor diletto.

» In altro modo pure si pratica la rima atterzata, ed è il seguente, cioè quando in ogni terzetto il primo e il terzo verso, e i due di mezzo concordan fra loro, ma sì però che tutte le coppie concordanti abbian rima diversa; e questa, quantunque la meno usitata, è una maniera che, a mio avviso, ha maggior soavità della prima.

» Ma la foggia di rimare i terzetti, che incontrastabilmente è la più bella, appunto perchè la più difficile, è quella che dicesi rima incatenata, cioè quando si usano due desinenze sole alternate fra loro a catena.

» Vedute le regole generali del Sonetto, e la maniera di tesserlo, parleremo brevemente de' Sonetti rinterzati, di quelli a corona, di quelli colla coda, e dei Sonetti di risposta.

» I Sonetti rinterzati, de' quali *Dante* ci ha lasciati alcuni esemplari, non sono del Quadrio rico-

nosciuti per Sonetti, ma bensì per ballate. Le ragioni ch' egli arreca per provarli ballate, essendo comuni al Sonetto, come nota l'*Affò*, voglionsi dunque i Sonetti rinterzati ridurre sotto la categoria di questo componimento.

» Ecco come si tessono. Suppongasi la maniera di formare un Sonetto comune: si ponga un settenario di più dopo il primo verso de' quadernari; un altro dopo il secondo de' terzetti: questi settenari faccian sempre rima col verso che li precede, e da questo aumento di versi così disposti ne emerga il Sonetto rinterzato, il quale, come apparisce, costa di venti versi.

» Sonetti a corona (sono parole del Quadrio) si chiamano alcuni Sonetti continuati sopra un solo argomento, de' quali, perchè sì le rime come le sentenze vengon tra loro in guisa legate che un sol componimento ne nasce, e chiuse vengono come in figura rotonda, poichè anche l' ultimo si lega col primo; perciò corona volgarmente son detti, e fatti a corona.

» Quattro sono le leggi dallo stesso autore prescritte dei Sonetti a corona. La prima è che il secondo Sonetto cominci dal ripetere l' ultimo verso del primo, e così di mano in mano intendesi de' susseguenti Sonetti fino all' ultimo di tutti, il cui ultimo verso debb' essere il primo del primo sonetto. La seconda legge è, che quella cadenza che si è usata nelle terzine si ripete ne' quadernari, ma non si ripeta però alcuna voce ne' medesimi che adoperata siasi prima nelle terzine, toltane l' ultima, che per necessità si ha da ripetere, volendo, come s' è detto, esser ripetuto l' ultimo verso.

» La terza è che in nessun Sonetto di quelli che formano la corona si ripete giammai la cadenza che nell' ultimo di essi si è adoperata, fuorchè quella sola che per necessità ripeter si dee, ripetendo gli ultimi versi dei Sonetti. La quarta finalmente è che tanto ne' quadernari quanto nelle terzine, il medesimo or-

dinamento di rime usato nel primo Sonetto sia diligentemente negli altri ancora tenuto. Fu arbitraria lungamente la quantità de' Sonetti usati nella corona, cosicchè una di tre Sonetti se ne trova nel Petrarca, una di nove nelle rime del *Caro*, ed una bellissima di dodici composta già da *Torquato Tasso* nelle nozze d'Alfonso d' Este; ma finalmente piacque agli Accademici Intronati di Pisa di stabilire, che una corona di Sonetti constar dovesse di quindici nel modo seguente. Si fa un Sonetto, che magistrale si chiama, tessuto di versi, ciascun de' quali possa far da sè solo un breve sentimento suscettibile di continuazione, e con tali rime che possano, senza ripeter le stesse parole, esser ripetute altre quattro volte. Ciò fatto, si tessono altri quattordici Sonetti con questa regola, che il primo verso del Sonetto magistrale sia il cominciamento del primo, e il secondo la chiusa: dipoi il secondo verso medesimo del Sonetto magistrale sarà principio del secondo Sonetto che verrà chiuso col terzo verso del magistrale istesso, e con quest'ordine si tesseranno tutti gli altri Sonetti fino all'ultimo, che chiuderassi col primo verso di tutto il coronale. Siccome questa specie di componimento è tutta legata, così dovrà avvolgersi intorno alle stesse cose.

» Il Sonetto colla coda, che vien altresì detto tornellato, o col ritornello, è un Sonetto allungato con altri versi che vi si appiccano alla fine. Quando non era ancora questo componimento ridotto a quelle leggi invariabili, alle quali presentemente è soggetto, solean qualche volta gli antichi aggiugnere al quartodecimo qualche verso ultroneo, come si vede in uno del *Barberini* di sedici, e in uno di messer *Cino da Pistoia* di quindici versi; ma finalmente stabilironsi puranco le regole della coda. Questa fu prescritta di soli tre versi, il primo de' quali debb' essere ettasillabo, e far rima coll'ultimo verso del Sonetto, e gli altri due endecasillabi, rimate insieme, o pure di più terzetti dell'istessa tessitura, coll' ob-

bligo d'accordar sempre la rima dell'ettasillabo con quella del verso precedente. Quantunpue vi sia qualche rarissimo esempio fra i Classici di Sonetti seri con la coda, ciò nulla ostante l'uso ha consecrati i Sonetti caudati semplicemente al carattere bernesco. Notisi che il Sonetto colla coda suol esser terminato in sè stesso, talchè sarebbe vizio biasimevole e contro la natura di questa composizione chiudere il sentimento coi versi della coda, la quale essendo una cosa superflua per aggiunger baie e facezie, il componimento può e debbe star da sè solo senza soffrire danno alcuno dalla coda, ov'ella mancasse.

» Tre sono le regole che il Quadrio prescrive pei Sonetti di risposta: primo, che si ritengano in essa risposta le cadenze della proposta; secondo, che nessuna voce nella risposta si adoperi, che sia stata nella proposta accennata; terzo finalmente, che nella medesima tengasi l'ordine stesso e la stessa legatura di rime, che si osserva nella proposta. Due comunemente sono i modi coi quali rispondasi ai Sonetti; o replicando le medesime parole, o cangiando le parole, e ritenendo soltanto le medesime desinenze. »

Gioverà dopo questi precetti osservare che il Sonetto è uno dei componimenti più difficili, poichè ogni piccola colpa che facilmente si condona altrove, qui è imperdonabile; e può dirsi veramente essere vero che il Sonetto è la pietra del paragone de' buoni poeti. Piace infine recare ciò che a questo proposito dice nel secondo sermone della sua Poetica *Paolo Costa*.

Tempo già fu che il Genio, a cui fur date
L'arti leggiadre la cura, a noi rivolto
Vide che il facil verso del novello
Idioma fea baldo e ardimentoso
Al poetare ogni palustre ingegno,
E pensò modo che frenata fosse
L'innata foga al tesser rime, e leggi
Dettò di un breve ma difficil carme.
Sia in due parti diviso: abbia la prima

Due membra in otto versi: a quattro a quattro
Vi si alternin le rime: in due terzetti
Si chiuda il rimanente: ogni licenza
Sia negata al poeta: alcun negletto
Verso non dêtti: non parola alcuna
O ripetuta od aspra: in ogni parte
Guardi proporzïon: faccia che il tutto
Facile, chiaro, armonioso e grave
Splenda di tal beltà che maraviglia
Desti, e di sè l'altrui memoria invogli
Pochi sapranno alla difficil prova
Alzar le forze. Il Genio invan provvide:
Chè a mille a mille nacquero i sonetti
Per vestir le colonne e le pareti
Mal sofferenti! Va zitella a nozze?
Si chiude in cella? È chi la toga indossi
Sana un infermo? Canta Frine? balla
Narciso? vince palio un corridore?
Ecco sonetti, ecco sonetti a iosa.
O maledetta rabbia delle vuote
Rime! fia mai che ti riceva
Fra le favelle orribili l'Inferno!

CAPO VI.

DELL' ODE E DELLA CANZONE PETRARCHESCA.

A chi pon mente alla forma della canzone italiana, detta comunemente Petrarchesca, ben diversa da quella delle odi e delle canzoni greche, è facile il vedere che elleno sono cosa distinta dalla canzone Pindarica, dall' ode e dall' inno. I Greci richiedevano una divisione, la quale servisse all' uso del canto e del modo con cui si cantavano: che ciò appunto importa il nome di strofa, antistrofa ed epodo che l' *Alamanni* volto in ballata, controballata e stanza. Si cantava la prima strofa da un coro danzando intorno l' altare, e forse doveva essere lunga quanto bastasse a compierne il giro. Un altro coro moveva dal lato opposto cantando intorno dopo il primo, e terminato il canto e la danza, fermati ambedue i cori, cantavano insieme l' epodo. Questa maniera in-

dusse il bisogno di tale divisione, divisione che presso a noi poco o nulla più accenna. All'incontro l'ode italiana si divide in eguali strofe a solo fine di dar riposo al poeta; e *Dante* insegnò nel *Convivio* che è libero a ciascuno formare la stanza di quel numero di versi che più gli piace; dottrina che fu poi ripetuta anche dal *Bembo*, e basta solo che ogni stanza sia conforme nella tessitura all'altra. Inoltre i Greci nella scelta dei diversi metri lirici cercarono sempre quelle forme armoniche che meglio si confacessero al suono della lira su cui cantavano; ma presso di noi, in cui la lirica è affatto divisa dal suono della lira da cui ebbe nome, molti metri usati dai Greci e dai Latini non hanno alcuna grazia o leggiadria, come si può vedere nel *Chiabrera* che alcuni pur vollе tentarne. La lirica nostra adunque, almeno nella tessitura dei canti, è cosa tutt'altra dalla greca, e però ci converrà dirne alcuna cosa separatamente.

« La filosofia platonica (dice il più volte lodato Cerretti) e gli avanzi dello spirito di cavalleria, che regnavano in Italia all'epoca del risorgimento delle lettere, fecer sì che i primi nostri poeti inventarono una specie d'ode ignota all'antichità, che fu da loro detta canzone, e che per eccellenza ritenne poi il nome di Toscana o Petrarchesca, o dal clima in cui fu perfezionata, o dall'illustre coltivatore della medesima che fu il *Petrarca* ». Sebbene, osserva l'Affò, che prima del *Petrarca* aveva *Dante* condotta la canzone alla sua maggiore sublimità, e come quegli che aveva fatto molto studio per levarla sì alto, volle ancora essere utile altrui, insegnandone i secreti artifici nel suo prezioso trattato *della volgare eloquenza*. La canzone, come è detto, si divide in varie stanze eguali, che si compongono di versi endecasillabi e settenari misti insieme, e infra loro rimati ordinatamente. Dico ordinatamente, perchè quell'ordine di rima che il poeta sceglie a suo talento nella prima strofa bisogna ch'egli mantenga in tutte, non potendosi ammettere una libertà irra-

gionevole, senza temerne le mortali cadute de' *Guidi* ad onta de' suoi cento cavalli. L' uso poi d' inframettere il settenario all' endecasillabo è nato da questo, che l' endecasillabo apporta gravità, il settenario dolcezza, e pare potersi assegnare per regola costante, fondata sulla osservazione dei classici, che i dolci soggetti ammettono un numero maggiore di settenari, minore i gravi. Anzi *Dante*, nella sua famosa e sublime canzone,

Voi che intendendo il terzo ciel movete,

si astenne affatto dai settenari; esempio però non seguito da altri, che io mi sappia.

Dimanderà alcuno come si abbiano a distribuire nelle strofe i diversi pensieri, onde si forma il soggetto della canzone, e vorrà pur sapere come si abbia ad entrare in materia, e come si debba chiudere la canzone. A cui se noi rispondessimo che i pensieri debbano essere disposti per modo che ogni stanza proporzionatamente ne abbia la sua parte, che debbano gradatamente crescere, e inalzarsi perchè la chiusa sia piena ed efficace, che si debbe con aria di novità o di gravità incominciare, e che per tutto il componimento si devono usare vivi colori, e i modi i più nobili della lirica, non diremo che cosa risaputa da tutti. E però anzichè perderci in regole, noi teniamo esporre con qualche analisi una canzone del *Petrarca*. « Leggi, esamina e medita il Petrarca, dice il ch. Gherardini negli aurei suoi elementi di poesia, ed abbi per certo che v' imparerai speditamente quell' intrinseco artifizio di ordire il componimento, quella proprietà di linguaggio, quella fiorita leggiadria di stile, quella soave armonia di verso, quelle cose tutte infine cui le poetiche nè possono spiegare appieno, nè mai troverebbero modo di scolpire puntualmente nell' intelletto. Attendi adunque con ogni industria a far tuo lo spirito di questo grande poeta, e de' pari o vicini; t' avvezza col-

la frequenza dell' esercizio a dar corpo ed abito a' tuoi pensieri, com' essi adoperarono, nè ti voler disperare con troppo fretta, se mai ti sembrasse non aver sortito da natura ingegno sufficiente a questa parte di lettere, imperocchè potresti averlo, benchè nascosto, e tale che solo aspettasse d' essere collo studio suscitato ».

Lodovico Bavaro nel 1327 discese in Italia, e venuto a Roma vi si fece coronare imperatore da papa Giovanni XXII, sommosse il clero ad eleggere un antipapa, e commise di molte nefandità, rubando a man salva gl' Italiani sotto colore di donarli di stare franco e di libertà. Il *Petrarca* scrisse, giovane ancora, la seguente canzone all' Italia, per richiamarla dal sonno in cui pareva sepolta.

Ora per iscoprirne meglio l' artificio poetico, porteremo in prosa i pensieri di cui si compone ogni stanza.

» Italia, benchè io parli senza speranza di giovare a' tuoi mali, almeno mi piace, che tu intenda ne' miei sospiri il dolore di Roma, di Firenze e della più parte degl' Italiani. Signore, che vedi tanta guerra, tu intenerisci i cuori e fa che si oda dal mio labbro la tua verità.

» Voi, che avete signoria di quello stesso bel paese del quale non vi movete a pietà, ditemi che fanno qui tante armi straniere? Sperate voi che gli stranieri combattendo per voi tingano del barbaro lor sangue la terra (il che equivale al dire, sperate voi che essi vogliano combattere a vostro pro?) Sbagliate, credete veder molto e ci vedete poco; essi son venuti per prezzo a difendervi, e in chi vende sè stesso non è da aver fede, anzi colui ha più nemici che ha più gente prezzolata a difenderlo. Di che strano deserto è venuta tanta gente ad inondare l' Italia! Ma quale riparo vi può essere più, se noi stessi gli abbiamo chiamati?

» La natura, perchè avesse pace l' Italia, le fece siepe delle Alpi: ma un cieco desiderio ha fatto sì

che si violi il disegno della natura. E il bel paese d'Italia è divenuto una gabbia di fiere selvagge e mansuete, sì che i migliori n'hanno la peggio; e per più dolore ciò è avvenuto da quegli indisciplinati popoli che Mario ruppe vicino ad Aix con tanta strage, che ne vive ancora la memoria.

» Nulla dico nelle sconfitte date ad essi da Cesare. Ora pare che per colpa vostra il cielo n'abbia in odio. Voi essendo disuniti guastate la più bella parte del mondo. Quale colpa de' vostri vicini vi conduce a malmenarli, a derubarli? qual torto giudizio, o quale destino vi spinge? E quando siete in odio a tutti, cercare e gradir gente straniera che venga a vendervi la vita in vostra difesa?

» Non v'accorgete ancora che il Bavaro v'inganna, e che non affronta la morte per voi, ma solo ne dà le viste per farsi giuoco di voi; e intanto il vostro sangue si sparge più largamente, e divisi in fazioni vi straziate. Per poco che pensiate di voi, vedrete che chi fa poco conto di sè, come costoro che si reputano, vendendosi, cosa da mercato, non può far conto degli altri. Italiani, toglietivi dallo spendere tanto in costoro: non fate idolo vostro uno che ha nome d'imperatore, ma non ne ha la dignità, per esserne stato spogliato da papa Giovanni. È vergogna che quella gente feroce ci vinca d'intelletto.

» Ognuno dica a sè stesso: È pur questa la terra ov'io nacqui, ov'io crebbi; la mia patria in cui sono sepolti i miei genitori. Questo vi muova almeno, e guardate con pietà il popolo, che dopo Dio non ispera soccorso che da voi, e soltanto che voi mostriate segno di pietà, tutti prenderanno l'armi, e i nostri nemici in brieve saran vinti.

» Signori, pensate come la vita è breve, e si deve impiegare in modo, che alla morte non ce ne dolga. E prima di uscir di vita deponete gli odî civili, e quel tempo che spendete in danno altrui, ponetelo in qualche bell'opera o di mano o d'ingegno. Così si ha lieta vita, e si fa strada al Cielo.

» Canzone, bada di dire le cose con cortesia, perchè coloro fra cui vai, sono gente superba, e vi è usanza pessima ed antica di far guerra al vero. Pochi buoni amici del bene ti faranno buon viso. Tu dirai loro: chi mi assicura, cioè chi mi lascia parlare liberamente, perchè io possa gridare pace? Il che vale: chiedi loro protezione per potere chiamare impunemente a pace quegli stessi che gridano guerra, guerra ».

Questo calzante e ragionato discorso regolarmente disposto in tante metriche stanze, e dipinto dei più vivi colori della poesia, si svolge in una canzone veemente, elevata, magnanima, « la quale (userò le parole del più volte lodato Gherardini) ha una certa affinità colle odi, specialmente d'Alceo, di Pindaro e d'Orazio per la gravità delle sentenze, la dignità dello stile, come per l'impeto dell'entusiasmo e per la libertà de' suoi voli ». E perchè la nostra analisi proceda con ordine, e si vegga chiaramente l'artifizio del lirico italiano, poniamo ora qui la canzone come sta nel Petrarca.

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno
  Alle piaghe mortali
  Che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
  Piacemi almen ch'e' miei sospir sien quali
  Spera 'l Tevere e l'Arno,
  E 'l Po, dove doglioso e grave or seggio.
  Rettor del Ciel, io chieggio
  Che la pietà, che ti condusse in terra,
  Ti volga al tuo diletto almo paese.
  Vedi, Signor cortese,
  Di che lievi cagion che crudel guerra;
  E i cor, che 'ndura e serra
  Marte superbo e fero,
  Apri tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda:
  Ivi fa che 'l tuo vero
  (Qual io mi sia) per la mia lingua s'oda.
Voi, cui Fortuna ha posto in mano il freno
  Delle belle contrade,
  Di che nulla pietà par che vi stringa;
  Che fan qui tante peregrine spade?

Perchè 'l verde terreno
Del barbarico sangue si dipinga?
Vano error vi lusinga,
Poco vedete, e parvi veder molto;
Che 'n cor venale amor cercate o fede.
Qual più gente possede,
Colui è più da' suoi nemici avvolto.
O diluvio raccolto
Di che deserti strani
Per inondar i nostri dolci campi!
Se dalle proprie mani
Questo n'avven, or chi fia che ne scampi?
Ben provvide Natura al nostro stato
Quando dell' Alpi schermo
Pose fra noi e la Tedesca rabbia
Ma 'l desir cieco e 'ncontra 'l suo ben fermo
S'è poi tanto ingegnato,
Ch'al corpo sano ha procurato scabbia.
Or dentro ad una gabbia
Fere selvaggi e mansuete gregge
S'annidan sì, che sempre il miglior geme:
Ed è questo del seme,
Per più dolor, del popol senza legge,
Al qual, come si legge,
Mario aperse sì 'l fianco,
Che memoria dell'opra anco non langue,
Quando, assetato e stanco,
Non più bevve del fiume acqua che sangue.
Cesare taccio, per ogni piaggia
Fece l'erbe sanguigne
Di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.
Or par, non so per che stelle maligne,
Che 'l ciel in odio n'aggia:
Vostra mercè, cui tanto si commise.
Vostre voglie divise
Guastan del mondo la più bella parte.
Qual colpa, qual giudicio o qual destino
Fastidire il vicino
Povero, e le fortune afflitte e sparte
Perseguire, e 'n disparte
Cercar gente, e gradire
Che sparga 'l sangue, e venda l'alma a prezzo?
Io parlo per ver dire,
Non per odio d'altrui, nè per disprezzo.
Nè v'accorgete ancor, per tante prove,
Del Bavarico inganno,

Che, alzando 'l dito, con la morte scherza?
Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l danno.
Ma il vostro sangue piove
Più largamente; ch' altr' ira vi sferza.
Dalla mattina a terza
Di voi pensate, e vederete, come
Tien caro altrui chi tien sè così vile.
Latin sangue gentile,
Sgombra da te queste dannose some:
Non far idolo un nome
Vano, senza soggetto;
Che 'l furor di lassù, gente ritrosa,
Vincerne d' intelletto,
Peccato è nostro, e non natural cosa.
Non è questo 'l terren, ch' i' toccai pria?
Non è questo 'l mio nido,
Ove nudrito fui sì dolcemente?
Non è questa la patria in ch' io mi fido,
Madre benigna e pia,
Che copre l' uno e l' altro mio parente?
Per Dio, questo la mente
Talor vi mova; e con pietà guardate
Le lacrime del popol doloroso,
Che sol da voi riposo
Dopo Dio spera; e' pur che voi mostriate
Segno alcun di pietate,
Virtù contra furore
Prenderà l' arme e fia 'l combatter corto;
Chè l' antico valore
Nell' italici cor non è ancor morto.
Signor, mirate come 'l tempo vola,
E sì come la vita
Fugge, e la morte n' è sovra le spalle.
Voi siete or qui: pensate alla partita
Chè l' alma ignuda e sola
Convien ch' arriva a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle.
Piacciavi porre giù l' odio e lo sdegno,
Venti contrari alla vita serena;
E quel che 'n altrui pena
Tempo si spende, in qualche atto più degno,
O di mano o d' ingegno
In qualche bella lode,
In qualche onesto studio si converta:
Così quaggiù si gode,
E la strada del ciel si trova aperta.

Canzone, io t'ammonisco
Che tua ragion cortesemente dica,
Perchè fra gente altera ir ti conviene;
E le voglie son piene
Già dell'usanza pessima ed antica,
Del ver sempre nemica.
Proverai tua ventura
Fra magnanimi pochi, a chi 'l ben piace:
Di' lor: Chi m'assicura?
I' vo gridando; Pace, pace, pace.

Entra il poeta con un' apostrofe all' Italia: le dà corpo, le dà piaghe mortali, sì che tu raffiguri una donna sfinita, e mortalmente piagata. Nel mostrar desiderio di giovarle, diffida il poterlo: ma se altro non può, ne sospirerà la miseria. Per dire che per tutta Italia si piange e si sospira, prende i tre fiumi principali, e con questo dà aria di novità al suo concetto. Ma nel conoscere in mezzo a' sospiri che solo la mano di Dio può salvare costei « *non donna di province*, *ma bordello* » si slancia con affetto a Dio. Vedete bel volo, con che si distacca dal primo soggetto, e inaspettatamente vi porta a tutt' altro. Questo cui chiamiamo volo, nasce dall' avere lasciate alcune idee intermedie, quali sarebbero, *ma poichè io non posso altro che sospirare*, *tu Signore dal cielo che tutto puoi*, *la risana*, *io te ne chieggo ec.* E però disse bene chi insegnò, il volo lirico non essere che un vuoto ad arte lasciato fra due concetti, sicchè mentre si legano perfettamente, mostrano d' essere affatto slegati. Osservate il linguaggio lirico di questi versi: *la pietà che ti condusse in terra*, per rammentar l' incoronazione; *questa pietà ti volga a dare uno sguardo a quel paese*, *che per essere il più bello del mondo*, *può dirsi la tua più diletta creazione.* In quel *tuo diletto almo* io trovo racchiuse tutte quante le doti che possan darsi all' Italia, se vi è lode maggiore di quella d' essere predilezione di Dio. Ne' quattro versi che seguono avete lo stato d' Italia sotto gli occhi: guerre crudeli, per vili cagioni. Lirico

veramente è il dire, *Padre*, *intenerisci*, *apri i cuori induriti e serrati da Marte:* per significare, fa che si deponga ogn' ira guerriera. Voi trovate novità nel pensiero, una graziosa antitesi e una rapida franchezza. Il costrutto regolare (come è visto) porterebbe il dire, *tu per ottener questo fa che si oda per la mia lingua quella verità che può illuminare le genti*. A rendere più lanciato il parlare, egli tiene quella brevità che negli ultimi due versi trovasi. Nei quali ultimi due versi egli promette di non dire che il vero, e con ciò ottiene l'attenzione dell' uditore, e direi conseguisce tutti i fini che l'oratore si propone nell' esordio. In questa stanza adunque egli ha esposto la proposizione del suo canto, e fatta l'invocazione non altrimenti che gli epici fanno. La diversità sta nel modo, perchè l'epico ragiona più disteso e più aperto, e conduce il lettore passo passo alla narrazione delle cose, il lirico *in medias rapit res*, come insegnò *Orazio*.

La cagione dei mali del *bel paese* erano i mali reggimenti, e la troppo fidanzata avuta ne' barbari. Or ecco come il poeta ed essi s'avventa. Invece di dire: Signori d' Italia, voi chiamando le armi de' barbari a vostra difesa non fate che maggiormente danneggiarvi; con che nobiltà di modi e sentenze non si esprime egli?

Voi cui fortuna ha posto in mano il freno ec.

Egli introduce que' principi d' Italia a rendergli conto della loro condotta: *Che fanno qui tante spade straniere?* Questa interrogazione è rincalzata da un' altra più forte: *Sono essi qui per tingere del loro sangue il terreno, combattendo a favor nostro? Siete in errore*. Non dirò parola dei modi squisitamente poetici, che ognuno deve sentire, se non è nato pienamente in ira alle muse; ma quando non sono trascelti e franchi questi pensieri! Vedete la sentenza di Lucano

Venalisque manus ibi fas ubi maxima merces

come campeggia e spicca, e come è susseguita da un'altra più calzante,

> **Qual più gente possede,**
> **Colui è più da' suoi nemici avvolto.**

L'idea di questa moltitudine di barbari spaventa il poeta, gli fa dimenticare ogni altra cosa, e lo fa rompere in una esclamazione nobilissima, poetica, divina: *Oh! diluvio raccolto* ec. Quante belle metafore insieme riunite fioriscono questi tre versi? Quanto è immensa la metafora presa dal diluvio, e quanto è bella l'idea dell'inondazione che ne seguita! Dopo questo torna al soggetto, e dice: *Se voi che ne avete il freno ne ponete a tal condizione, chi altri ci salverà?* Ma il modo di dirlo è concitato, è breve, è tale che l'attenzione vi si deve fermare. Indi ingegnosamente mostra che il lor procedere è contro le amorevoli cure della natura. Pieno il poeta del suo soggetto, e infiammato da nobilissimi affetti, ti pone innanzi l'insormontabile altezza dell'alpi: le dice schermo posto da natura fra noi e i barbari, ma non bastevole; perchè la cupidigia del signoreggiare ha rispianata la via dell'Alpi stesse. Egli richiama la prima idea, *il tuo bel corpo*, e qui non uscendo di metafora dice, che *a quel bel corpo hanno procurato scabbia*, che è un dir coperto, ma che risente apertamente dello sprezzo e dello sdegno da cui muove. Che ne consegue da questo? Ecco pennellata da maestro. Quel bel paese è divenuto simile a una gabbia di animali di diversa indole, selvaggi e mansueti, i quali vi hanno nido in modo, che sempre i buoni vi trovano la peggio. Ben potria un pittore porvi sotto gli occhi questa immagine: con più forti colori però, nol saprei dire. Ad accrescere l'ira, ecco un altro bel tratto: *questi che così ci martellano sono discendenti da un popolo barbaro, che noi tante volte sconfiggemmo e trionfammo.* Ma il poeta lirico non può stare sulle generali da cui non uscirebbe concitazio-

ne bastante all'uopo: egli ti mostra quali sono i trionfi. Mario li ruppe, li sconfisse, e per dare idea della rotta, qual bella immagine non è ella questa che segue? La battaglia è vinta, stanco dalla strage è Mario, lo arde la sete, beve al fiume, che gli reca più sangue che acqua per l'uccisione fatta dai nemici. Anche *Dante* con tal arte aveva descritta una rotta avuta dai Guelfi:

> . . . . . . il crudo scempio
> Che fece l'Arbia colorata in rosso.

I grandi poeti con una ben trascelta circostanza, con un tocco risentito, o con un'ombra, ti danno quanto appena potrebbe nna lunga descrizione. E ne' lirici è questa una virtù necessarissima, poichè il lor dire deve essere stretto e vibrato, e in quella guisa che i Parti feriscono e fuggono, così egli ti colpisce con un gran pensiero, poi l'abbandona per lasciare alla tua fantasia il piacere di svolgerlo e vagheggiarlo.

Per istringere poi con più forti argomenti reca nuovi esempi. Cesare che per ogni dove spinse l'armi italiane insanguinò il terreno nel sangue dei barbari. Notate artifizio d'elocuzione: *far l'erbe sanguigne di lor vene* (modo usato pur da Dante ove disse: *colui che ne salvò con la sua vena*) e quel dire *nostro ferro* per mostrare che noi pure discendiamo da que' prodi. Poi di volo, lasciato ogni ragionare, torna a parlare ai rettori d'Italia, cui dice parere in odio al cielo, e con fierissima ironia loro grida, come in grazia de' mali reggimenti e delle divisioni è guasta la più bella parte del mondo. Indi animosamente dimanda loro perchè infastidiscano i vicini poveri, li derubino, e chiamino a difesa gente barbara e venduta. E qui è pure un bello slancio; poichè il poeta, detto che ha il guasto fatto al luogo natio, appassionatamente domanda ragione di sì mal procedere: poi, perchè altri non creda essere da pravi fini mosso a parlare così esce in una pro-

testa tanto opportuna, quanto inaspettata, la quale aggiunge peso maraviglioso a quando è detto per innanzi. Insomma, diremo col Muratori, il *Petrarca* la fa da eccellente oratore, ma oratore poeta; e noi aggiungeremo, ma poeta lirico.

Dopo questa protesta il poeta torna al soggetto, e vuole scoprire le frodi di Ludovico il Bavaro, che illudeva la parte Ghibellina, ed empiva di stragi civili l'Italia. Lirica è l'immagine dell'inganno Bavarico, che con un alzar di dito scherza con la morte, quasi voglia dire, che egli a un cenno di mano, quasi per passatempo e per trastullo, comanda alla morte che tolga dal mondo, non i nemici dell'Italia, ma gl'Italiani che a lui non piacciono. Questo mi pare veramente quello che si chiama parlare per forma visibile. V'ha chi trova in questa immagine e in questa stanza alcuna oscurità; ma se pongasi mente all'indole del linguaggio lirico, che odia il volgo profano e lo allontana, e a quando a quando s'alza da terra per perdersi nelle nubi, si vedrà non essere questa oscurità riprovevole, sì bene quella sacra caligine che copre tutti i sublimi concetti; oscurità che all'occhio dell'esperto leggitore si dilegua, come la nebbia all'occhio del sole. Poichè ha detto che il Bavaro scherza con la morte, soggiunse che più che il danno stesso è fiero lo scherzo; ed infatti l'essere gabbato da chi ti fa l'amico duol più che il danno stesso che egli ti reca; e infrattanto i popoli d'Italia per ire domestiche s'insanguinavano. Con quanto buon giudizio non ha egli posto in antitesi e lo schernevole condursi del Bavaro, e il crudele straziarsi degl'Italiani! Dopo questo richiama i signori d'Italia a pensar sopra sè, e dice che per poco che si fermino a pensare si sganneranno. Se io dirò, che non convengo con chi trovò freddo il dire *dalla mattina a terza*, credo che non me ne farà rimprovero alcuno; e del mio non convenire è cagione il credere, che con forma più sensibile di questa non si potesse indicare brevità di tempo, giacchè dalla mat-

tina a terza appena passano tre ore, cosicchè questo modo mi pare sentito ed efficace, e non freddo. Bella poi è l'apostrofe che segue. Quanto non è poetico il dire,

Sgombra da te queste dannose some ec.

per esprimere, cessa di pagare a peso d'oro chi ti strazia e ti schernisce! quanto nobile e pieno di care rimembranze il chiamare i popoli d'Italia *sangue latino! non far idolo un nome ec.* Molto è compressa questa locuzione, nella quale si racchiude tutta la storia di Ludovico Bavaro, che aveva nome d'imperatore, ma non aveva vero comando, essendo stato scomunicato (come dissi) da papa Giovanni, quindi spogliato dell'autorità reale. Si osservi ancora quella forma di dire segue, *il furor di lassù, gente ritrosa*, ove il chiamar furore una gente, è modo arditissimo, ma conveniente. La sentenza tutta è nobile e dignitosa, e quel po' di oscurità che di lei nasce non fa che più e più incitare il lettore a pensarci sopra. Dopochè il poeta pare che si abbassi allo stretto ragionare, egli spicca un volo e di repente s'inalza. Appresso le ragioni vuole commovere l'animo trasportato dall'affetto di patria: egli si fa autore, e parla di sè, come ciascuno de' signori d'Italia dovrebbe a sè parlare. L'andamento regolare avrebbe portato a ragionare così: *ognuno consideri che questo è il terreno ec.* ma l'affetto non pativa legge di ragione dialettica. A furia d'interrogazioni incalza, agita, commuove: poi quasi avveduto di non dovere parlare di sè, ritorna ai principi, e l'invita a vedere le lacrime del popolo, che dopo Dio spera in essi solo. La chiusa della stanza è così nobile, così poetica, così sublime, che non ha bisogno di chiosa. Egli mostra come il valore antico italiano, sol ch'essi vogliono, si sveglierà! E per rendere più affrettato l'operare dei principi, pon loro sott'occhi la brevità del tempo, e la morte che ne è sopra.

Alcuni hanno detto, essere in questa sostanza concetti volgari e comuni; ma con pace del dottissimo Muratori, se abbiamo a condannare questa stanza, che non diremo della tanto decantata sentenza Oraziana,

> *Pallida mors oequo pulsat pede pauperum tabernas,*
> *Regumque turres? etc.*

Ma sia lecito dire che il *Petrarca* qui è ingegnoso più che mai. A chi ha potenza di tutto nel mondo, e quasi nume terreno agita pensieri di sola umana grandezza, non v'è concetto che più valga, che loro ricordare: *anche voi dovete morire.* Le sentenze più comuni diventano nobili e nuove sovente dal luogo in cui sono poste. Il *Petrarca* conosceva bene quali tasti s'aveano a toccare. Ben converrò col Muratori, essere leggiadrissimi i versi che seguono. Le frasi poi sono tutte liricamente belle: *il tempo vola*, *la vita fugge*, *la morte n' è alle spalle per ferire*, *l'anima ignuda e sola che deve arrivare al dubbioso calle*, cioè al punto di morte. Arroge, per mostrare la brevità della vita, il chiamarla *passaggio per questa valle*, il chiamar *venti contrari al sereno della vita* l'odio e lo sdegno il tempo che si spende a travagliare altrui, doversi mettere in qualche bella impresa; questo solo essere il modo di goder la vita, e di guadagnarsi il cielo: tutti concetti sentenziosi e vagamente adorni.

Non lascerà di fare osservare come al fine d'ogni stanza pare che il poeta collochi sempre o un concetto che t'arresta, o un'immagine che ti sorprende, o una sentenza che ti dà a pensare, artifizio molto acconcio a fare che il componimento non cada, e non perda calore.

Si chiude la canzone con un'apostrofe del poeta a' suoi versi: *parlino cortesemente*, *che quei signori diversamente non darebbero ascolto*; e qui il *cortesemente* che spiacque al Muratori, oso dire che piace a me, conciossiacchè altro non vuol dire se non

che: *Nell' esporre le tue ragioni, tieni al modo usato nelle corti che sarà accetto*, poichè il *cortese* deriva da *corte*, ed ebbe in antico un significato assai più nobile ed esteso che non al presente. E questo si pare chiaro da quanto segue, *la gente cui sei diretta è superba, gli uomini non amano il vero, che partorisce odio, e però statti accorta, o canzone, ed usa tutta l' arti cortigianesche*. Rapido e calzante è il fine: *di' solo a pochi magnanimi cui piace il bene* (qui il bene intendi la verità, che produce sempre bene, detto per figura di Metonimia). A questi magnanimi volta la canzone, chiede sicurtà di dire, e di gridare alto, pace, pace. Questi sentimenti son tutti belli, dirò col Muratori; ma più bello e vivo di tutti si è l'ultimo verso.

Ciò basti aver detto intorno la Canzone Petrarchesca. Se i giovani entreranno nell' artifizio di tutte le canzoni italiane colla scorta dell' analisi, come si è usato in questa del Petrarca, e in essi è la sacra favilla del genio poetico, non avranno duopo d' altro a divenire poeti lirici; se no, non valeranno loro tutte le regole del mondo.

Ho lasciato di dire che la Canzone Petrarchesca si chiude quasi sempre con una stanza in cui il poeta parla a' suoi versi. Ma non in tutte le canzoni è necessario; anzi le ode e gli altri componimenti non l' amano punto. Terminerò col recare le parole del Cerretti intorno il Commiato della Canzone Petrarchesca.

« Il Commiato, ossia la ripresa, altro non è che l' imitazione dell' epiremma (così chiamavasi l'epodo di quelle odi, che lo avevan soltanto nel fine), il quale consisteva in una rivolta all' ode, dandole la commissione di dire o far qualche cosa. Tale appunto presso a noi è l' uso del Commiato, nel quale ad immagine di apostrofe si parla alla Canzona.

« Il costume invalso per la lunghezza del Commiato, lungamente arbitraria presso gli antichi, è di uniformarsi alla rima sia nel numero, sia nell'abitudine de' versi ».

A noi basterà insegnare che purchè il Commiato sia più breve, o almeno non più lungo d'una stanza, in tutto il resto si lascia all'arbitrio del poeta.

CAPO VII.

DELLA POESIA DIDATTICA.

La poesia didattica ha per oggetto particolare l'istruzione. Ella differisce da un trattato in prosa filosofico, o morale, o critico, nella forma soltanto, non già nello scopo e nella sostanza. Per mezzo di questa forma però ella ha vari vantaggi sopra le istruzioni in prosa: coi vezzi della verificazione e del linguaggio poetico ella rende l'istruzione più aggradevole, trattiene ed impegna la fantasia colle descrizioni, cogli episodi e cogli altri abbellimenti che vi frammischia; e fissa eziandio con opportune sentenze più profondamente nella memoria le cose più importanti.

In più maniere ella può praticarsi. Può trascegliere il poeta qualche soggetto istruttivo, e trattarlo regolarmente ed in forma; o senza intraprendere un opera grande e regolare, può inveir solamente contro alcuni particolari vizi, o far qualche morale osservazione sopra i caratteri ed i costumi, come fassi comunemente nelle satire, nelle epistole, negli apologhi e nelle novelle.

Il più alto genere di poesia didattica è un regolare poema sopra qualche grave ed utile argomento. Di tal natura sono fra i Greci i Lavori e le Giornate di *Esiodo*, e il poema astronomico di *Arato;* fra i Latini i libri *De rerum natura* di *Lucrezio*, le Georgiche di *Virgilio*, l'Arte poetica d'*Orazio*, a cui possono aggiungersi la poetica e la Scaccheide del *Vida*, la Sifilide del *Fracastoro*, l'Antilucrezio di *Polignac*, la Filosofia neutoniana di *Stay*, gli Ecclissi di *Boscovich*, l'elettorale del *Mazzolari* ec.; e fra gl' Italiani la Coltivazione dell' *Alamanni*, le Api del *Rucellai*, la Poetica del *Menzini*, la riseide dello *Spolverini*,

la Coltivazione de' monti dell'abate *Lorenzi*, la Pastorizia, il Corallo, la Coltivazione degli olivi, l'Origine de' fondi dell'*Arici*, e alcuni altri.

In un poema didattico il metodo e l'ordine è essenzialissimo, non già sì stretto e formale, come in un trattato prosaico; ma tale però che chiaramente porga al leggitore una serie connessa d'istruzione. In questa parte vien censurata da molti la poetica di *Orazio:* ma il disordine che si scorge nelle comuni edizioni, par che sia tutto da attribuirsi agli antichi copisti, giacchè colla sola trasposizione dei versi, senza farvi alcun altro cangiamento, si può ridurre a poema regolarissimo, siccome han provato *Antonio Riccoboni*, *Daniele Heinsio*, l'avvocato *Petrini* e lo stesso *Soave*. Ma colla dovuta riverenza a tutti gli eruditi qui nominati, noi teniamo, che il disordine della poetica d'*Orazio* sia non colpa dei copisti, ma volontà del poeta, che intese scrivere una epistola, come le altre, non un trattato; e però a modo di epistole non di trattato dovette condurla. A prova di questo si può dire, che il titolo di *Arte poetica* non le fu posto dal poeta, ma dai grammatici in tempi molto posteriori. Oltre di che il convenire di tutti i codici nella comune lezione, ci persuade sempre più, e ci conferma in questa nostra opinione.

Comunque si pensi però, noi raccomandiamo lo studio indefesso di questa poesia d'*Orazio*, in cui sono i precetti più sani d'ogni maniera di scrivere.

Non basta che un poema didattico sia regolare e metodico. Siccome in esso l'istruzione è il fine proposto, così il suo merito fondamentale consiste nei solidi pensieri, ne' giusti principj, nelle chiare ed acconce illustrazioni.

Oltre a ciò il poeta deve sapere avvivare le sue istruzioni col linguaggio poetico, e coll' introdurre quelle figure e quelle circostanze che possano dilettare l'immaginazione, nascondere l'aridità del soggetto, abbellirlo colle opportune pitture. Dee pur anche introdurre a quando a quando degli acconci

episodi, i quali, senza far dimenticare il soggetto primario, servono a sollevar l'animo, e dargli riposo dalla stanchezza che suol produrre una continuata istruzione.

Di tutto questo il miglior modello son le Georgiche di *Virgilio*. Un ordine maraviglioso in lor si scorge; somma esattezza e aggiustatezza di precetti; uno stile sempre poetico; una particolare destrezza in nobilitare le cose ancor più triviali, vivacità di pitture acconciamente distribuite; e singolare sagacità nell'innestare i più nobili episodi, quali sono i prodigi che accompagnaron la morte di Cesare, le lodi dell'Italia, la felicità della vita campestre, la favola d'Aristeo intrecciata con quella d'Orfeo e d'Euridice.

Le *satire* e le *epistole* domandano uno stile più andante e più famigliare che un solenne poema didattico. Imperocchè siccome i loro soggetti sono i costumi e i caratteri che occorrono nella vita ordinaria, così vogliono esser trattati collà facilità e libertà del conversare: e la ***Musa pedestris*** de' Latini è quella che dee regnare in simili componimenti.

La *satira* presso i Romani ebbe a principio una forma assai diversa da quella che dopo assunse. La sua origine è oscura, e sembra che fosse un avanzo dell'antica commedia scritta parte in verso e parte in prosa, e abbondante di scurrilità. *Ennio e Lucilio* corressero la sua rozzezza e finalmente *Orazio* la ridusse a quella forma che presentemente ritiene. La correzione de' costumi è lo scopo ch'ella professa, e coerentemente a questo assume la libertà di censurar francamente i caratteri viziosi. Non dee però prender di mira particolari persone, e molto men nominarle; altrimenti in luogo di satira divien libello infamatorio.

In tre diverse maniere ella è stata trattata da tre gran Satirici antichi *Orazio*, *Giovenale* e *Persio*. Orazio non ha molta elevazione di stile: ha dato alle sue satire il titolo di *sermoni*; e sembra non aver

inteso d'alzarsi più d'una prosa numerica. La sua maniera è facile e graziosa; prende per oggetto delle sue satire piuttosto le follie e le debolezze degli uomini, che i loro vizî enormi; censura con viso ridente, e mentre moralizza da profondo filosofo, scopre al tempo stesso l'urbanità d'un cortigiano. *Giovenale* è più declamatore, e più severo. Egli ha maggior fuoco, maggior forza, maggior elevazione che *Orazio*, ma è di molto inferiore nella facilità e nella grazia. La sua satira è più mordace, perchè generalmente diretta contro caratteri più malvagi. Egli al dir di Scaligero, *ardet*, *instat*, *jugulat*; laddove *Orazio*, *admissus*, *circum*, *praecordia ludit*. *Persio* ha più somiglianza colla forza e col fuoco di *Giovenale* che colla gentilezza d'*Orazio*. Ei si distingue per sentimenti di nobile e sublime moralità; è scrittor robusto e vivace, ma spesso aspro ed oscuro.

Le *epistole* poetiche, quando s'aggirano sopra soggetti morali o critici, di rado s'innalzano sopra le satire. Comunemente han per soggetto le osservazioni su gli autori, o su i costumi e i caratteri; e nel far queste osservazioni il poeta non dee proporsi di comporre un formale trattato, ma far mostra di sfogare il suo capriccio su qualche oggetto particolare, che gli abbia dato occasione di scrivere.

In tutte poi le poesie di questo genere una regola essenziale si è quella d'*Orazio*: *quidquid praecipies esto brevis*. Molta parte della grazia e della bellezza negli scritti epistolari o satirici è riposta in una spiritosa concisione, la qual dà loro un'acutezza e vivacità che ferisce piacevolmente la fantasia, e tien desta l'attenzione. Il merito loro dipende pure assaissimo da una felice rappresentazione de' caratteri, e dall'innesto opportuno di brevi storielle e d'apologi. Come tali componimenti non son sostenuti dalle bellezze maggiori del linguaggio poetico, vogliono invece essere abbelliti da vivaci pitture; e in questo un certo brio e certi tratti di spirito, che gli altri generi di poesia di rado ammettono, hanno pur

luogo opportuno, e riescono piacevolissimi: *Orazio*, così nelle satire, come nelle epistole di questa specie, è il miglior modello che possa proporsi.

Ma oltre ai soggetti morali e satirici, altri pure maneggiare si possono in forme *d' epistola*: ed entrare vi ponno ancora le poesie amorose e le elegiache, come sono l'Eroidi *d' Ovidio* e le sue epistole *de Tristibus* e *de Ponto*. Queste vogliono esser piene di sentimento; e come il lor merito consiste nell'esprimere acconciamente la passione che ne forma il soggetto, così debbon prendere quel tono di poesia, che più a siffatta passione convenga.

In italiano le satire e le epistole da altri scrivonsi in terza rima, da altri in versi sciolti, o sdruccioli, o piani. In terza rima sono le satire dell' *Ariosto*, del *Menzini*, di *Salvator Rosa* ec., di cui il secondo si è accostato allo stile di Giovenale, il primo a quello di Orazio. In verso sciolto sono i sermoni del *Chiabrera*, del *Gozzi*, del *Paradisi*, del *Costa*, e tutti interamente sullo stile d' Orazio, in cui tanto più è da ammirarsi che sieno essi così felicemente riusciti, quanto è più difficile il sapere con verso privo del sostegno della rima tenersi continuamente rasente il suolo senza toccarlo. Molte epistole in verso sciolto abbiam pure del *Frugoni*, dell' *Algarotti*, del *Bettinelli*, del *Pindemonte* e di altri; ma lo stile dei tre primi è tale, che a' dì nostri non se ne può sostenere la lettura. Finalmente in verso sciolto è l' ingegnosa satira del *Parini* sulla maniera con cui le persone del bel mondo passano le varie ore del giorno; ma lo stile vi è sempre nobile e sostenuto, qual convenivasi al carattere di *precettore d' amabil rito*, che quegli fino dal bel principio ironicamente aveva assunto.

Gli *apologhi* sono componimenti di vario metro, con cui per mezzo d' immaginati esempi tratti dagli animali, od anche dalle cose inanimate, alle quali il Poeta dà anima e senso, cercarsi di offrire agli uomini utili istruzioni sopra la loro condotta. Queste

e le *parabole*, specie di *novellette*, furono già molto in uso presso gli Orientali. Fra i Greci *Esopo* sopra degli altri vi si distinse. *Fedro* ed *Avieno* molte delle favole d'*Esopo* recarono in versi latini, molte ne aggiunsero di proprie. Le favole di *Faernò* tengono fronte a quelle degli antichi latini. Gl'Italiani poco vi si occuparono fino alla metà del passato secolo, dopo di cui varie ne scrissero *Basilio Grazioso*, il *Pignotti*, il *De Rossi*, il *Passeroni*, il *Bertòla* e ultimamente il *Perego*, ed il *Clasio*.

Uno stile facile, ma puro, nitido e accompagnato da opportune grazie vogliono questi componimenti, e soprattutto che la moralità contenga qualche avviso importante, che dalla favola naturalmente discenda.

Lo stesso è a dirsi delle *novelle* poetiche, delle quali però niuna abbiamo fra i Greci e i Latini, e poche fra gl'Italiani, che dir si possano morali, e non anzi corrompitrici del buon costume.

CAPO VIII.

DELLA POESIA DESCRITTIVA.

Per poesia descrittiva non intendesi alcuna specie o forma particolare di componimento; giacchè pochi ne sono, massimamente di qualche lunghezza, che chiamare si possano puramente descrittivi, o dove il poeta non si proponga altro oggetto che descrivere, senza mettere per base dell'opera sua qualche azione o narrazione, o qualche moral sentimento. La descrizione generalmente suol introdursi piuttosto come abbellimento che come soggetto d'un'opera regolare. Ma benchè formi di rado una specie separata di componimento, ella entra però in tutti i generi di poesia, pastorale, lirica, didattica, epica, drammatica, e in tutti ha un luogo considerabile; sicchè in un trattato dell'Arte Poetica merita a buon diritto che debba farsene particolar menzione.

Il ben descrivere è una delle primarie prove della

immaginazion del poeta, e sempre distingue il genio originale da quello di second'ordine. Ad uno scrittore dozzinale la natura sembra già esausta da coloro che lo han preceduto. Allorchè prende a descrivere un oggetto, ei non sa ravvisarvi nulla di nuovo o particolare; i suoi concetti son tutti vaghi e indeterminati, e le sue espressioni deboli e generali, ei ci dà più parole che idee, e l'oggetto per conseguenza da noi si vede in una maniera affatto oscura e indistinta. Al contrario un vero poeta ce lo mette vivamente sotto occhio, ne delinea le distintive sembianze, gli dà colori della realtà e della vita, e lo colloca in tal luce, che un pittore agevolmente potrebbe ritrarlo.

In una opportuna scelta di circostanze è posta principalmente la grand'arte della poetica descrizione.

In primo luogo non debbon queste esser volgari e comuni: ma, per quanto si può, nuove ed originali; onde colpiscano la fantasia e destino l'attenzione.

Debbon in secondo luogo esser tali, che particolarizzino l'oggetto descritto, o lo marchino fortemente. Niuna descrizione che si ferma sul generale può mai esser buona; perocchè nulla si può mai con chiarezza immaginare in astratto, e tutte le idee distinte sempre versano sopra i particolari.

In terzo luogo, tutte le circostanze debbon essere consentanee all'oggetto; vale a dire, se questo è grande, tutte debbono tendere a magnificarlo: se vago, piacevole, tutte ad abbellirlo; se orrido e mostruoso, tutte a deformarlo, sicchè l'impressione per questo mezzo sopra alla fantasia divenga piena ed intera.

In quarto luogo finalmente, le circostanze debbon essere espresse concisamente, e con semplicità, massimamente allor che trattasi d'oggetti grandi e solenni; imperciocchè quando sono o troppo esagerate, o troppo stemperate e prolisse, indeboliscono sempre l'impressione che il poeta intende di fare.

È pur da notare che nel descrivere gli oggetti ina-

nimati, il poeta per ravvivare la sua descrizione dee sempre mescolarvi qualche essere vivente. Le scene immobili e morte languiscono immantinente se il poeta non sa introdurvi la vita e l'azione, e destarvi il sentimento. Ciò è ben noto ad ogni pittore, che sia maestro nell'arte sua. È raro il veder dipinta una bella scena boschereccia, senza qualche oggetto animato che vi appartenga:

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer aevo (1).

La parte toccante di questi bei versi di *Virgilio* è appunto l'ultima, che ci mette dinanzi la compiacenza che due amanti aver possono a questa scena campestre.

Oltreciò in una descrizione ogni cosa vuol essere particolareggiata per quanto è possibile, affin d'imprimere nella mente una più distinta e compiuta immagine. Un colle, un fiume, un lago, risalta vie più alla fantasia quando si specifica qualche colle, o fiume, o lago particolare, che quando si lasciano questi termini nel generale; così *Orazio* nell'ode XXXI del libro 1:

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates, quid orat de paterna novum
Fundens liquorem? non opimas
Sardiniae segetes feracis,
Non aestuosae grata Calabriae
Armenta, non aurum, aut ebur Indicum,
Non rura quae Lyris quieta
Mordet aqua taciturnus omnis (1).

(1) Qui freschi, e qui vaghi colori
Di praticel, qui bosco; io mi starei
Qui gli anni a consumar teco, Licori (Ecl. x).
STROCCHI

(2) Al dedicato Apolline
Aonio sacerdote,
Versando dalla patera
Novello vin, che puote
Pregar, che può mai chiedere?
Non le feraci biade,

Molta parte della bellezza nella poesia descrittiva dipende eziandio dalla giusta scelta degli epiteti. Alcuni poeti troppo si mostrano trascurati su questo punto. I loro epiteti sono per la più parte insignificanti, e meri riempitivi, che invece d'aggiugnere cosa alcuna alla descrizione, l'ingombrano e la snervano. Tai sono i *liquidi* fonti, le *bianche* brine, la *fredda* neve, la *calda* estate, le *verdi* fronde, e simiglianti. Ogni epiteto o deve aggiugnere una nuova idea all'oggetto che qualifica, o almen servire ad accrescere e rinforzarne il noto significato: e ve n'ha pure di quelli che bastano per sè soli a compiere una intera descrizione, e a dipingere con una sola parola alla fantasia tutta una scena, quali sono nell'ode XXII del libro I d'*Orazio* quelle, con cui egli caratterizza le Sirti, il Caucaso e l'Idaspe:

> *Sive per Syrtes iter aestuosas,*
> *Sive facturus per inhospitalem*
> *Caucasum, vel quae loca fabulosus*
> *Lambit Hydaspes* (1):

dove l'*aestuosas* ci dipinge le burrasche, cui van soggette le Sirti, l'*inhospitalem* gl'impraticabili deserti del Caucaso, e il *fabulosus* le favole cui ha dato luogo l'Idaspe.

Fra tutti i poeti niuno forse nell'arte del descri-

Che nelle sarde ondeggiano
Pinguissime contrade;
Degli estuosi Calabri
Non i pregiati armenti
Non l'oro, ovvero gl'Indici
Elefantini denti;
Non le campagne fertili,
Che lento fra le sponde
Il Liri ravvolgendosi
Morde con placid' onde.

GARGALLO

(1) O per la inospital rifea montagna
S'apra il cammino; o scorra l'estuoso
Pian de le Sirti; o il suol che il favoloso
Idaspe bagna.

LORETO SANTUCCI

vere è giunto per anche ad eguagliare *Omero*, il quale con molta ragione fu detto

Primo pittor delle memorie antiche.

Quest'arte egli mostra per eccellenza in amendue i suoi poemi; e singolarmente nell'Odissea, ch'è quasi tutta di genere descrittivo. Le avventure di Ulisse in questo poema sono dipinte per modo, che il leggitore, meglio che intendere un racconto di cose finte, crede vedere egli stesso una rappresentazione di cose vere, e segue Ulisse in tutti i suoi accidenti così passo passo, che mai nol perde di vista. Abilissimo nelle descrizioni fu pur *Virgilio*: ed oltre le molte e leggiadre che veggonsi nelle sue Georgiche, la pittura singolarmente della presa e dell'incendio di Troia nel libro II dell'Eneide, e quella dell'Inferno nel VI non possono esser più vive. Ne' poeti italiani vivissima è la pittura del conte Ugolino nel *Dante* e moltissime altre: varie assai leggiadre se ne incontrano nei Trionfi del *Petrarca*; le descrizioni poi o di fatti, o di luoghi o d'avvenimenti, che ad ogni tratto si veggono ne' poemi dell'*Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni*, del *Fortiguerri*, del *Tassoni*, del *Bracciolini*, e ne' poemetti del *Poliziano*, del *Benivieni*, del *Molza*, del *Martelli*, della *Colonna*, del *Bembo*, di *Bernardo Tasso*, del *Bonfadio*, dell'*Alamanni*, del *Tansillo*, del *Casa* (i quali tutti scrissero in ottava rima), e del *Parini* che vi usò lo sciolto, e del *Monti* e dell'*Arici*, ci offrono de' bellissimi quadri in gran numero.

CAPO IX.

QUANTO IMPORTI A BEN DESCRIVERE L'ORDINARE LE PAROLE A SECONDA DELLE IDEE.

Sebbene le regole sin qui accennate sieno le migliori a ben descrivere, pure un'altra conviene aggiungerne, nella quale a vero dire sta il sommo del-

l'arte. E questa è di collocare le parole in quell'ordine nel quale in noi si destano le idee. Non basta che le parole siano tutte proprie e precise, che le sieno chiare, ed abbiano forza a rendere efficacemente il nostro concetto, se elleno non sono ancora ordinate a modo da tenere nella loro collocazione quello stesso andamento, che tengono le idee quando in noi si risvegliano alla vista di un oggetto. E in quella guisa che un pittore, il quale vuole darti in prospettiva una scena o campestre od eroica, non otterrebbe l'intento suo, se non disponesse gli oggetti per modo, che mostrassero nell'insieme la loro grandezza comparativa, e la distanza, e quell'ordine in che sono posti, ei non giungerebbe mai a farti raffigurare ciò ch'egli vuole; così pure il poeta, se non ha l'arte di mettere a luogo debito, e in naturale collocazione le parole che debbono significare gli oggetti che intende porre alla vista del leggitore, farà ogni fatica in vano.

Ognuno sa che le parole possono senza offesa dell'indole del linguaggio ora anteporsi, ora posporsi in più modi, ed è regola insegnata dai retori che giova in poesia collocarsi innanzi agli oggetti le qualità e gli attributi de' medesimi, e, com'essi dicono, gli adiettivi innanzi ai sostantivi. E questa regola, che a prima giunta sembra una cosa da nulla, nella descrizione di un oggetto diviene importantissima; conciossiachè prima della conoscenza piena dell'oggetto feriscono i sensi le qualità dell'oggetto stesso, dalle quali poi la mente apprende a collocare il medesimo in quel genere e in quella specie a cui egli appartiene. Io vedo un fiore in un giardino; la prima cosa che io osservo sono i colori di che egli si dipinge, poi la forma delle foglie, indi il resto, e da questo argomento qual fiore egli è. Prima che io dica *rosa*, ho già detto *rosso foglie*, *odore*, *spine*. Ecco giova porre l'adiettivo che qualifica un oggetto innanzi al nome dell'oggetto stesso. Infatto se io pospongo al nome dell'oggetto le sue qualità, que-

ste riescono per lo meno inutili, nè la mente ha il diletto di valersi delle medesime per indovinare da sè la forma e la specie dell'oggetto stesso. Quando io ti ho detto *rosa*, da te, senza che io parli, sai aggiungere le qualità di questo fiore. Valga un esempio:

> Sotto candida vel cinta d'oliva
> Donna mi apparve sotto verde manto
> Vestita di color di fiamma viva.
>
> DANTE, Purg. XXX.

La prima cosa che dà negli occhi al poeta, innanzi ancora che sappia raffigurare la donna che gli appare, è la *candidezza* del velo, poi l'andar essa *inghirlandata d'oliva*, poi *il verde* del manto, indi *il colore di fiamma* di che si fa veste. Il posporre in questi versi gli attributi, sarebbe un tôrre tutto il bello di che splendono.

Ma alcuni dicono, il costrutto che i grammatici chiamano regolare essere molto migliore per la chiarezza che ha, e la favella italiana acconciarsi meglio a questo che all'altro, com' essi dicono, irregolare. La cosa va bene ove si tratti di scritture o didascaliche o filosofiche, le quali sono il lavoro dell'intelletto e della ragione, ma certo non va bene egualmente ove si tratti di scritture dettate dalla fantasia o dalla passione. Il filosofo che parla, presso che sempre comincia per definirvi il soggetto del suo discorso: e così vuole mostrarvi non nell'ordine in cui nascono le idee, che da lui derivono, ma nella successione loro: mentre la passione e la fantasia vanno diritto a raccôrre quelle qualità, o parti dell'oggetto da cui sono più vivamente ferite. Ora se il poeta vuole che la sua descrizione faccia colpo sull'animo del lettore, dovrà certo esaminare in sè quali furono quelle qualità dell'oggetto che egli prende a descrivere, che più sopra lui furono prepotenti, e quelle in prima trascegliere e narrare. « La filosofia (1) (dice un celebre scrittore) ci mostra che le

(1) Paolo Costa, dell' Elocuzione.

idee tornano alla mente associate in quell' ordine che vennero all' anima per l'impressione delle cose esterne, o in quello che si genera in virtù della forza particolare di ciascuna idea, essendo che le più vivaci, o quelle che maggiormente si ottengono a nostro bisogno, si risvegliano prima dell'altre: e questo mostrandoci, ella ne insegna, che se vogliamo fedelmente ritrarre nelle menti altrui ciò che abbiamo veduto, o immaginiamo di vedere, o ciò che sentiamo, ci è d' uopo di formare la catena delle parole secondo quella delle nostre idee, per quando il comporta il genio della lingua ».

E che ciò sia vero, il veggiamo apertamente dall' effetto che i tropi fanno sull' immaginazione. La metafora, ad esempio, da una qualità che più ferisce la nostra immaginazione prende il nome di una cosa per darlo ad un' altro. Tu vedi un uomo ferocemente barbaro; la sua crudeltà non è che una qualità, la quale avendo tu trovata nella fiera chiamano *tigre*, prendi il nome di questa a significare in lui, non l' essere di bestia crudele, ma l' essere d' uomo che assomiglia quella bestia. E tale dicasi della sineddoche, la quale mostrandoti quella parte di un oggetto che più ti colpisce, lascia l' altre, e vuole che da quella l' intero oggetto tu riconosca. Chi descrive adunque non dee fare altro che ciò che accenna l' artifizio della metafora e de' tropi; e nel collocare le parole deve por mente a dare prima le idee che innanzi l' altre hanno fatta a lui forte impressione. E perchè gli esempli meglio dichiareranno il mio concetto, or qui alcuni ne porrò, esaminandoli a parte a parte. *Virgilio* ne vuole descrivere il dolore di Evandro poichè risà che Pallante gli è recato morto:

At non Evandrum potis est vis ulla tenere;
Sed venit in medios: feretro Pallanta reposto
Procumbit super atque haeret lacrimansque gemensque,
Et via vix tandem voci laxata dolore est.

Il poeta prima ti pone innanzi la persona, *Evandrum*,

poi gli altri che invano cercano rattenerlo, *non potis est vis ulla tenere*. La tua fantasia, comunque il poeta lo faccia, nella forza, che Evandro impedisce, vede i principali degli Arcadi che cercano fermargli il passo, e rattenere l'impeto del suo dolore. Ma non vale ritegno: egli esce da loro, si getta in mezzo a tutti, obliando la dignità di re, e non serbando in sè che disperato amor di padre; *sed venit in medios*. Se il poeta avesse detto *in medios sed venit*, avrebbe guastò il bello della pittura, poichè ti avrebbe mostrata la moltitudine della gente senza che tu sapessi la relazione che ella ha con Evandro. Entrato il re fra la folla, la mente vuol sapere ove si arresta; ma Virgilio ti mostra, anzichè l'atto dell'arrestarsi, il feretro di Pallante già deposto a terra. Idea naturalissima: poichè a chi tiene gli occhi a tale scena di pianto, è facile il perdere di vista per un istante Evandro, ma non il feretro che è il soggetto della funebre pompa. E pare a me che tacendo il poeta la proposizion subalterna che ne verrebbe appresso, cioè *corse tra la folla finchè giunse là ov' era posto il feretro*, insegni a chi descrive che le idee le quali non fanno impressioni a prima giunta, hannosi a lasciare a parte come facili ad essere supplite dal lettore. Di più Evandro tra la folla si perde, e il poeta nol vede, più che quando è gettato sopra il cadavere di Pallante *procumbit super*. Il lettore vede il misero gettarsi sopra il figlio già estinto; questo è il primo atto della passione: *atque haeret lacrimansque gemensque*. La forza del dolore lo tiene ivi fermato a piangere, a sospirare. — E finalmente, poi che la voce può trovar via tra singulti, si fa a parlare. Di maraviglioso artificio è poi sopra tutti l'ultimo verso: *Et via vix tandem voci laxata dolore est* — Col porre prima quel *via* mostra il desiderio che avrebbe avuto Evandro di parlare al primo suo giungere alla bara funebre; quel *vix* che appena allora il poteva; quel *tandem* che era gran tempo che sforzavasi a dire invano; *voci laxa-*

ta dolore est, che finalmente la voce, quasi disciolta dal dolore che la teneva infrenata, esce poi a stento. Anche l'armonia è talmente imitativa, che ti fa sentire un parlare impedito, e rotto dalle lacrime. Se si collocano diversamente le parole, che è quanto dire le idee, questo tratto sì patetico, sì efficace, perde forse e l'efficacia e la passione.

Così ne' seguenti versi del nono libro la forza e la vivezza della descrizione si torrebbe ove fossero diversamente ordinate le parole (*Eneide* lib. IX):

Me me, adsum qui feci, in me convertite ferrum,
O Rutuli; mea fraus omnis: nihil iste nec ausus
Nec potuit: coelum hoc et conscia sidera testor:
Tantum infelicem nimium dilexit amicum (1).

In regolare e piano ordine queste cose si sarebbero espresse così:

Egli non ha altra colpa che dell'amare soverchiamente l'amico. Io vi giuro per lo cielo, e per le stelle consapevoli del fatto, Rutuli, che egli nulla fe', nè avria potuto fare, ma che tutta la frode è mia; e però eccomi qua a portarne la pena, e voi volgete pure in me l'armi vostre, che bene sta. Ma la passione segue un altr' ordine in lei naturale. Il pericolo dell'amico, il desiderio di salvarlo, spingono Niso a dire: *Io, io ho fatto. Volgete in me l'armi, o Rutuli: tutta la frode fu mia, costui non ardì tanto: la sua età non gli dava poterlo. Io vel giuro: altro non ha di colpa che l'avere amato troppo l'amico.* E quel mostrar sè innanzi a tutto; e chiamare in sè l'armi nemiche; e quel prendere sopra sè la colpa della frode usata; e quel mostrare che

(1) **Me me, grido, me Rutuli, uccidete,**
Io son che il feci: io son che questa frode
Ho prima ordito. In me l'armi volgete;
Chè nulla ha contro voi questo meschino
Osato nè potuto. Io le vi giuro
Per lo ciel che n'è conscio e per le stelle.
Questo tanto di mal solo ha commesso,
Che troppo amato ha l'infelice amico.

nè potea Eurialo, nè sapeva ardir tanto, e confermare tutto col più forte giuramento, sono idee potentissime a commovere, perchè sono quelle che prima si presenterebbero alla mente di chi si trovasse nel fatto, o presente al fatto. La descrizione non esercita la sua forza sul cuore umano, che quando la natura vi è al vivo ed al vero dipinta.

Ma perchè questa non si creda arte de' poeti latini solo, anzi che di tutt' i classici nostri, piacemi recar qui anche un esempio tolto dal *Tasso* (Canto XII, *Strof.* 67).

Tancredi viene alle mani con Clorinda che egli non riconosce: ella ferita a morte lo richiede del battesimo; questa richiesta fatta in parole dolcemente flebili ammorzano ogni sdegno, e lo sforzano a lacrimare. L' anima del guerriero è in tumulto: la grandezza dell' officio a cui si pone, il non conoscere chi sia il nemico ucciso, lo fanno incerto di sè, e sono circostanze che lo trafiggono al vivo.

Poco quindi lontan nel sen del monte
Scaturia mormorando un picciol rio:
Egli v' accorse, e l'elmo empiè nel fonte,
E tornò mesto al grande ufficio e pio.

Il poeta ti pone sott' occhio prima il fonte, l'accorrervi che fa il guerriero, il trarsi di capo l'elmo e il riempierlo d' acqua, indi il tornarsen mesto a compiere il pietoso ufficio. Osserva come secondo natura descrive gli affetti dell' animo del medesimo. Gli trema la mano, mentre la fronte, che ancora non conosce, scioglie e discopre: la vede, veduta la riconosce; e allora gli manca il moto, gli manca la voce. Ora se invece di dire:

Tremar sentì la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, e la conobbe; e restò senza
E voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

si dicesse:

> La man sentì tremar, mentre la fronte
> Ancor non conosciuta egli scoprio,
> La conobbe, la vide, e restò senza
> E moto e voce etc.

essendo turbato tutto l'ordine delle idee, sarebbe tolta ogni bellezza, ogni efficacia d'affetto. La prima sensazione che Tancredi ebbe fu il tremito per cui non gli reggeva la mano nell'atto che la fronte, che egli non conosceva, veniva sciogliendo dall'elmo, e poi scopriva. L'idea del vedere è prima di quella del conoscere, sicchè prima i suoi occhi ricercarono in quelle fattezze di raffigurar la persona, raffigurata la conobbero. E allora mentre pure avrebbe voluto rompere in parole di dolore e di pianto, restò senza voce; indi senza moto, simile a persona morta. Sarebbe adunque errore il dire la conobbe, prima del dire la vide; errore logico il dire restò senza moto, prima di restar senza voce.

Ma se tanto importa alla descrizione dell'affetto la collocazione delle parole disposte in quel ordine stesso in cui le idee si succedono, non meno importa alla descrizione degli oggetti; anzi in questo sta l'arte più potente del poeta. Veggiamolo in altri esempli.

Virgilio descrive Didone che si uccide. L'atto dell'uccidersi è lasciato alla fantasia del lettore, che facilmente sel figura. Il poeta vuole che tu conosca che allo scoccare dell'ultime parole,

> *Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto*
> *Dardanus, et nostrae secum ferat omnia mortis* (1),

la regina si è ferita. E però soggiunse *dixerat*; e appena detto, vedi la regina caduta sul ferro, e spi-

(1) . . . . . e poich' il crudo
Mentr'era meco, il mio foco non vide,
Veggalo di lontano, e il triste augurio
Della mia morte almen seco ne porte.

rante. Ora esaminiamo l'arte del disporre le idee in quella breve ma vivissima descrizione.

Dixerat; atque illam media inter talia ferro
Collapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
Spumantem, sparsasque manus. . . . . (1).

incomincia dall'*Illam* che è l'oggetto che vuol mostrarti; soggiunse *media inter talia*, perchè tu sappia il momento in che ella è ferita; ma tanto è ratto il ferirsi che ella ha fatto, che dal dire al ferire non è corso un istante. E però essi vedono lei *collapsam* caduta, ecco la prima idea: la seconda è *ferro* sul quale ella era caduta; ravvisano il ferro essere una spada, e questa spumeggiare sangue — *ensemque cruore spumantem*, e quindi vedono la regina stessa avere le mani intrise di sangue, *sparsasque manus*. Ora se noi ci trovassimo a vista di somigliante fatto, vedremmo prima l'uomo cadere sul ferro, il ferro uscire dalla ferita tinto di sangue, e il sangue imbrattare le mani stesse che lo impugnano. Non meno artificioso e bello è il seguente (*Eneide*, Lib. I.):

Parte alia fugiens amissis Troilus armis,
Infelix puer, atque impar congressus Achilli,
Fertur equis, curruque haeret resupinus inani,
Lora tenens tamen: huic cervixque comaeque trahuntur
Per terram, et versa pulvis inscribitur hasta (2).

(1) Avea ciò detto, quando le ministre
La vider sopra al ferro il petto infissa.
Col ferro e colle man di sangue intrise
Spumante e caldo . . . . . CARO

(2) Scorge dall'altra parte in fuga volto
Troilo già senz'armi, e senza vita:
Giovinetto infelice, che di tanto
Disuguale ad Achille ebbe ardimento
Di stargli a fronte. Egli in sul vôto carro
Giacea rovescio, e strascinato e lacero
Da' suoi cavalli; avea la destra ancora
A le redine involta, e il collo e i crini
Trae per terra, e l'asta onde trafitto
Portava il petto con la punta in giuso
Scrivea note di sangue in su la polve. CARO

Chi si facesse coll' animo a contemplare il tristo caso qual chi cogli occhi del corpo lo mirò, vedrebbe prima in parte diversa una persona fuggire — *fugiens* indi raffigurerebbela, e richiamandone alla memoria il nome, gli occorrerebbero anche le circostanze principali che lo accompagnano. Ed ecco che Virgilio, dopo avere mostrato *parte alia fugiens*, soggiunse *amissis Troilus armis* — Il vederlo senz' armi ti farebbe cercare la cagione perch' ei ne è privo, ed eccola soggiunta, ma con modo compassionevole perchè veramente degna di pietà: *Infelix puer, atque impar congressus Achilli.* E il mostrare che Troilo era giovinetto, a tal luogo non è egli un crescere l' affetto? vedi adunque quell' infelice garzone portato dai cavalli; poi il cocchio vuoto sovra cui egli giace immoto, come cosa ivi appiccata, *haeret resupinus*, rovescio. Nell' osservarne il lacero corpo ti corrono agli occhi le briglie de' cavalli che ancor che morto egli tien salde — *lora tenens tamen.* Indi nella fuga prima i cavalli, poi il cocchio vuoto, indi la persona, poi lo stare della medesima, indi, come più basse, le mani che tengon forte le briglie. Così quando lungo tratto è lontano, ti addita il carro, a modo che tu, secondo legge di prospettiva, nella maggiore distanza possa giugnere a scoprire il terreno su cui corre il carro; scorgi il collo, e le chiome che si strascinano per terra, poi l' asta che è rovesciata: in fine vedi sulla polve i segni lasciativi dalla punta della medesima. Io avviso che a chiunque accada vedere fuggire un cocchio da un campo d' armati, mirerà prima le teste de' cavalli, poi quale è il cocchio, poi chi vi è sopra, in fine a distanza scoprirà il terreno su cui corre, e l' orme delle rote.

Quest' arte maravigliosamente è usata sempre dall' Alighieri sì stupendo e terribile nelle sue descrizioni. E sebbene ognuno che abbia pure una volta appuntato l' occhio a quel suo divino poema avrà da sè scoperto questo vero, pure piacemi qui anche di lui esaminare alcuni terzetti, onde ognun veda quanto

a ragione egli dice, ch' egli ha tolto lo stile da Virgilio (Canto XIII dell' *Inferno*):

> **Ed ecco duo dalla sinistra costa,**
> **Nudi e graffiati fuggendo sì forte,**
> **Che della selva rompieno ogni rosta.**
> **Quel dinanzi: Ora accorri, accorri, morte.**
> **E l' altro, cui pareva tardar troppo,**
> **Gridava: Lano, sì non furo accorte**
> **Le gambe tue alle giostre del Toppo.**
> **E poichè forte li fallia la lena,**
> **Di sè e d' un cespuglio fece un groppo.**
> **Di rietro a loro era la selva piena**
> **Di nere cagne bramose e correnti.**
> **Come veltri che uscisser di catena.**
> **In quel che s' appiattò miser li denti,**
> **E quel di laceraro a brano a brano;**
> **Poi sen portar quelle membra dolenti ec.**

Mentre il poeta stava inteso a parlare con Pier delle Vigne, ode un romore che lo sorprende. Erano Lano uom sanese, e Iacopo da Sant' Andrea che venivano alla selva, ove le anime dei suicidi tornavano in verbene od in piante silvestri. Il poeta si volge, e mira due, non sa chi siano, e solo se ne scorge il numero, e la parte onde vengono. Questo era certamente la prima impressione che si faceva sull'animo di Dante. All' appressarsi dei due, li vedeva nudi nella nudità stessa graffiati; e queste sono le impressioni che tosto conseguono a quelle prime. Talchè se avesse detto dapprima *vidi graffiati e nudi due venire a noi fuggendo*, avrebbe poste le prime idee in luogo dell' ultime, e così tolto efficacia alla descrizione. Appresso avvicinandosi essi, e fuggendo gli occhi del poeta, nel tenere lor dietro, vedono che il fuggire loro è sì violento che rompono ogni rosto della selva. Poscia che la distanza è scemata, ode le grida di costoro, vede che ad uno manca la lena sì, che è costretto a fermarsi ad un cespuglio. Ma nel fare groppo di sè col cespuglio, la prima idea è la persona, la seconda il cespuglio, onde è pronto

il dire di *sè e d' un cespuglio fece groppo*, e sarebbe stato, inesatto il dire, *d' un cespuglio e di sè fece groppo*. Mentre tiene gli occhi alla via fatta dai due miseri, Dante vede che la selva è piena di cagne; prima ne scorge il colore, poi le brame: indi a mostrare quanto sian bramose, dice che corrono come veltri usciti di catena. Chi non vede qui i pensieri venire per gradi al compimento dell' immagine? le cagne raggiungono il misero Lano; esse vi mettono i denti, lo dilacerano a brani, e se ne portan le membra.

In quel che si appiattò, dice egli, perchè avendoti distratto a guardare alle cagne, vuole che tu abbia presente lui raggroppato com' è ad un cespuglio: *miser li denti*, che è l' atto primo dell' assalire, *dilacerare a brano a brano*, che è l' atto conseguente al primo: *sen portar quelle membra dolenti*, che è il compimento della scena.

Se male io non avviso, penso che questi esempi debbano bastare a dimostrare la necessità che vi è di seguir l' ordine delle idee colle parole, qualora si devono descrivere soggetti o dettati dalla passione, o dalla fantasia. Non lascerò per altro di avvertire che perchè possa uno scrittore riuscire a tanto, debbe avere molto esercizio di scrivere, molta conoscenza de' classici, e, quel che più è, molta perspicacia nell' esaminare in sè come egli ha ricevuto quelle impressioni che vuole ad altri trasmettere. Perocchè egli è facile di molto cadere in inganno, ed aver per ben disposte quelle idee che al fatto sono disordinate; o credere che le parole esprimano a capello quelle idee che o solo in parte, o anche malamente le esprimono; dai quali errori non si può uscire se non per mezzo dello studio che fa conoscere l' indole dell' idee, e il modo in cui si acquistano; e di quello che insegna qual è il vero peso e il vero colore delle parole.

Resta ancora un' altra cosa ad avvertire, cioè che non si dee, per collocare le parole secondo l' ordine delle idee, tenersi una sintassi o dura o intralciata

poichè questo toglierebbe ogni diletto che potesse nascere dalla descrizione, e partorirebbe anche noia ed oscurità; ma si deve vedere come e quanto il comporti la natura della favella nostra. E quando anche la sintassi non ci patisca, non dobbiamo noi starci stretti a questo modo di collocare le parole, se per quella collocazione ne esca un'armonia o aspra o ingrata all'occhio, poichè è d'uopo le armonie della lingua mantenere, per le quali principalmente le parole si aprono l'adito al cuore. Sarebbe veramente stranezza recare un discorso forzatamente costruito, e senz'ombra di buona armonia, dicendo che le parole ivi vanno del pari colle idee, conciossiachè la naturalezza dello scrivere è la prima dote, senza la quale spiace ogni maniera di scritto, ed è gran danno d'uno scrittore il mancarne. « Nel collocare le parole, secondo la catena delle idee, segue il prelodato autore, si vuol porre grande cura di conciliare quest'ordine con quello che è richiesto dall'orecchio, e dal genio della lingua, al quale non si può contrariare. Qualvolta lo scrittore ciò pervenga ad ottenere, sembra che le sue parole siensi di per sè poste al luogo loro, e che chiunque avesse voluto dire la stessa cosa, l'avrebbe detta a quel modo. Questa si è quella facilità che molti avvisano di poter conseguire, ma spesso invano a ciò si affaticano e sudano ».

(G. I. M.).

CAPO X.

DELLA POESIA EPICA-EROICA E ROMANZESCA.

Il primo canto che sonò sulle labbra degli uomini riuniti in società fu rivolto agli Dei, e mosso da senso di religiosa maraviglia. Quindi narrare i fatti dei Celesti, la potenza del Creatore, l'alto suo magistero nel reggere e nel conservare quante sono le cose nell'universo: ecco da quali fonti nacque dapprima la poesia epica, la quale, come bene osservò l'immortale *Vico*

fu la prima, e insieme la più grande creazione poetica dell' umano intelletto. I Grèci la dissero *epos*, che significa narrare. Ma perchè nel narrare si sviluppavano fantasie, ed affetti gagliardi, e la mente dominata dai grandi fatti ingigantiva tutto sino alla maraviglia, l'epopea dapprima contenne in sè tutti i germi produttori d'ogni altra specie poetica. La imitazione naturale nell'uomo, la novità delle azioni narrate, e l'interesse universale che destavano, prendevano così fattamente que' primi uomini, che quasi investiti dal loro subietto non più narravano, ma agivano essi stessi e lo rappresentavano, e in questo stesso rappresentarlo, agitati da vari affetti, lasciavano libero sfogo alle commozioni del cuore, come avevano lasciato libero il freno alla fantasia eccitata dalla potenza del maraviglioso.

Così dapprima si conteneva nell'epica poesia la lirica e la drammatica, anzi ogni epopea era veramente un poema epico-drammatico-lirico. Ma l'arte sopravvenuta dietro la scorta dell'osservazione a regolare i canti poetici, divise la narrazione dalla rappresentazione e dal canto lirico. Diede all'epopea narrare imitando, alla drammatica rappresentare, alla lirica eccitare alla gloria, movere a generose passioni, ed anche alle più tenere abbandonarsi. Appresso, con nuova divisione, la drammatica, che prima era tutto insieme tragedia, commedia e satira, in tre specie si divise, e sì l'una fu gelosa verso l'altra, che la tragedia nulla volle avere a comune colla commedia e colla satira, la satira nulla volle che sapesse di tragedia; e parve solo che la commedia e la satira si dessero mano a quando a quando, e insieme si mostrassero. Anche la lirica si ripartì in vari generi, e ciascuno volle termini e confini suoi propri. L'innodia, l'elegia, l'ode, che prima furono un canto solo, stettero da sè, formarono tre specie diverse.

Avvegnachè però all'epopea restasse l'officio di narrare imitando, non ella tutte del pari escluse le al-

tre specie, ma solo a sè le subordinò, e loro diede un colore suo proprio, sicchè togliendo ad esse il principal fine loro, dovessero servire al suo proprio, che è la maraviglia. Perchè poi solo grandi fatti potevano essere subietto dell'epopea, fu bandita da lei, come cosa troppo umile, quella parte di drammatica che conteneva in sè la commedia e la satira, e solo fu dato luogo a quella che dà materia alla tragedia: non così fe' della lirica, che ben si può dire, tutta l'ammise del pari e di tutta si valse nelle diverse condizioni dell'epica narrazione. Laonde veggiamo sì negli antichi che nei moderni poemi epici, narrarsi le lodi degli eroi, ed una fra molte azioni subalterne celebrarsi principalmente, e in pari tempo inframettersi a luogo a luogo, ora tragici casi, ora fantasie al tutto liriche. Virgilio narra la venuta d'Enea in Italia, ma dà luogo nella sua narrazione agl'infelici amori di Didone, e ai giuochi sulla tomba d'Anchise, cioè introduce in essa cose che sarebbero materia ad un poema tragico, e cose che sarebbero materia ad un lirico. Non può dirsi ch'egli introduca una tragedia, perchè i casi sventurati di Didone sono sempre narrati dal poeta, e non sono drammaticamente rappresentati; cioè a dire vi domina sempre il carattere epico, e non il tragico. E però tutta l'arte dell'epico sta nel sostenere nobilmente la sua narrazione, dandole movenza e colore tutto proprio, e conducente sempre al suo fine principale, che è di purgare gli umani affetti, narrando un'azione illustre a modo di svegliare negli animi altrui la maraviglia.

Se ci fossero venuti a mano i poemi anteriori ad Omero, avremmo forse meglio conosciuto l'unione di tutte le specie poetiche nell'epopea, non esclusavi la specie comica: quantunque a chi ben guardi nell'Odissea stessa, se io non erro, si può scorgere: conciossiachè molti luoghi vi siano quasi interamente comici. La quale osservazione mi ha sempre indotto a credere che l'Odissea sia poema più antico dell'Ilia-

de; e al tutto sia un equivoco chiamarla opera della vecchiezza d'Omero. È certo opera di vecchiezza, ma non della vecchiezza di chi aveva cantato l'Iliade. Forse ebbe ragione *Vico* di credere che *Omero* non fosse che un simbolo dell'antichissima sapienza poetica de' Greci. Ma lasciando andare queste cose di troppo difficile trattazione, e non molto acconcia allo scopo nostro dirò, che la specie comica bandita dall'Iliade, poi dall'Eneide, dalla Farsaglia, dalla Tebaide, al cominciar della poesia italiana fu di nuovo introdotta nell'epopea, e introdotta per modo da avervi carattere predominante. Ossia che il carattere comico, come quello che mostra meglio gli uomini agli uomini, e più si avvicina alle costumanze domestiche, abbia maggiore forza al diletto e all'interesse di un popolo; ossia questa condizione inerente ai primi gradi della civiltà e della poesia; certo è che anche noi Italiani vedemmo la prima epopea distinta col nome e coi caratteri della commedia e della satira sempre o poco o molto immedesimata colla commedia. E però il divino *Alighieri*, a mostrare che non a caso di tal nome aveva donato il suo poema, ne diè ragione, ove avendo a nominare l'Eneide di *Virgilio* la disse *tragedia*, nome certo che non avrebbe dato all'Odissea, nè da noi potrebbe darsi al furioso dell'*Ariosto*. E perchè su questo poeta mi è avvenuto parlare, dirò ragione per cui credo diversificare l'epopea sua da quella del *Tasso* e delle antiche, eccettuatane l'Odissea, per la similitudine della quale penso io essere all'*Ariosto* venuto il titolo *d'Omero Ferrarese*. Conciossiachè a me paia che costui, allargando le leggi dell'epopea eroica, non solo si facesse singolare dagli altri, ma più ammettendo nel suo poema la specie comica. Non dirò che *l'Ariosto* come *Dante* l'ammettesse, e la facesse primeggiare sull'altre, ma sì che egli l'ammise al pari delle altre: il che costituisce, se non fallo, la vera differenza tra l'epopea eroica e la romanzesca.

Aristotile definì già il poema eroico *un' imitazione di un' azione grande ed illustre, che può avere principio, mezzo e fine*, che a mio avviso vuol dire, l'imitazione di una qualche sublime impresa, della quale può ordinatamente narrarsi ogni parte mantenendo l'unità della favola. *Torquato Tasso* ne' suoi discorsi disse, *essere il poema eroico un' imitazione d'azione illustre grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fin di muovere gli animi colla maraviglia, e giovare in questa guisa.* Ma questa definizione non contiene in sè pienamente quella del poema romanzesco; e però il *Giraldi* ne' suoi discorsi, avvistosi di questo, lo definì *una imitazione d' una o più azioni illustri d' uno o di più uomini chiari ed eccellenti*; e il *Tasso* la disse *una specie distinta dall' epopeia non conosciuta da Aristotile.* Ma perchè non mirarono alla vera distinzione che vi ha tra queste due specie, imperfetta fu sempre la definizione del poema romanzesco, il quale se io fossi chiamato a definire, direi « essere una imitazione di una » o più azioni illustri, miranti ad un solo fine, e » fatta narrando diversi e svariati casi ora con ele» vatezza eroica, ora anché con comica piacevolez» za, a fine di movere gli animi a maraviglia colla » novità e colla varietà; e più che coll' eccellenza » de' caratteri, colla varietà dei medesimi ».

Laonde il poema eroico ordinato al fine della meraviglia non può narrare che una sola azione grande, interessante e perfetta, e senza frammischianza alcuna d' altro carattere diverso dall' epico: mentre il poema romanzesco, sebbene nel fine e nella materia si convenga coll' eroico, pure differisce in questo, che può di più azioni trattare, quando tutte del pari vanno allo scopo principale della favola, e può ritrovare cagione di varietà e di diletto ammettendo la specie comica. E se il poema eroico deve della sua nobiltà improntare lo stile anche quando nel poema sia introdotta alcun' altra specie poetica, il romanzesco si può talora permettere di la-

sciare a ciascuna specie il proprio carattere, sol che di poco lo rattemperi e lo pieghi alla narrazione.

Quindi è che lo scrittore di un poema eroico è legato a maggiore regolarità; i suoi caratteri non solo devono essere trascelti ma sempre grandeggiare; la sua elocuzione deve sonare sempre grave e magnifica, e quasi trascorrendo sopra una determinata linea, talchè l'innalzarsi o l'abbassarsi oltre il segno sia vizio contrario all'unità, e del pari riprovevole: non mai deve rendersi troppo minuto nei particolari, o farsi leziosamente erotico, o fantasticamente lirico, o festivamente drammatico, ancorchè da queste qualità ne potesse nascere vaghezza e diletto. Onde a ragione disse il Sismondi che l'unità e l'immensità è l'essere del poema eroico; e che queste qualità sole eccitano l'ammirazione. Ma lo scrittore di un poema romanzesco non si deve dare briga sempre di trascegliere caratteri eccellenti e perfetti, ma può anche de' meno eccellenti e degli umili prenderne, purchè servano alla varietà e alla novità; e talvolta può trarne miglior effetto dal naturale e dal vero che dal grande; anzi qualche volta gli giova confondere il grande collo strano, reso dall'arte in qualche modo verisimile. La sua elocuzione poi ammette maggiore ornamento, e può, quando vuole, sollevarsi coi lirici, o serpeggiare al suolo coi comici, purchè il faccia di maniera che ne esca diletto, e agli avvenimenti tragici può mandare appresso i piacevoli, anzi ne' tragici stessi talora può piacevoleggiare. E se i casi d'amore sono sempre accessorii nel poema eroico, nel romanzesco vanno del pari colle grandi azioni, e si ponnò a vicenda cantare le donne, i cavalieri, le armi, gli amori, le cortesie e le audaci imprese. Vero è che l'epopea dell'una e dell'altra maniera si propone l'imitazione; ma questa deve essere al tutto regolare e magnifica nell'eroica, libera e svariata nella romanzesca, come appunto più regolare è la tragedia, più libera la commedia: la prima non ammette che ac-

cidenti pietosi e terribili, ma sempre grandi; la seconda li riceve svariati d'ogni maniera, anzi della loro varietà, e talvolta dell'umiltà loro si compiace, e se ne giova al ridicolo.

Fu adunque error grave, e sol perdonabile perchè di grandi uomini, instituire paragone tra il Furioso dell'Ariosto e la Gerusalemme Liberata del Tasso, e pretendere che il Tasso fosse più finito o naturale nelle descrizioni, e meno artificioso nei racconti e più variato nello stile, e che l'Ariosto all'incontro avesse più ordine, più nobiltà, e più scoperta unità. Perocchè l'uno e l'altro di questi due grandi poeti adoperarono al fine debito della epopea che essi trattavano, sì che sarebbe stato vizio il tenere altra via da quella che tennero. Nè a minore errore di questi caddero coloro che censurarono come troppo grande e svarieta la proposizione del Furioso, volendola assoggettare alle leggi della poetica di Aristotile e di Flacco: questi censori non considerarono bene in prima la natura del poema dell'Ariosto, e non videro essere quella proposizione non di poema eroico, ma di romanzesco, cioè di una guisa di poema di cui non favellò nè il Greco, nè il Latino legislatore dei poeti.

A quali regole dovrà adunque assoggettarsi ognuna di queste specie di epopea? Se la cagione e lo scopo di ciascuna fossero diversi, leggi diverse si confarebbero all'uopo; ma perchè hanno cagione e scopo comune, hanno pure a comune le leggi. Osserverò soltanto che per la sua particolare indole, al poema romanzesco è concessa maggiore libertà. Quindi più larghe unità, più licenza nel descrivere, più disparità ne' caratteri, potendo, come è detto più sopra, dal carattere più sublime ed eccellente (o a dir dantescamente più tragico) accennare al più umile e comico; sempre però fatta ragione del decoro. Nè poco è il concedersi al Romanzesco di lasciare in gran parte la nativa impronta alle diverse specie poetiche introdotte nel suo poema, sol che egli mantenga in sè

la qualità di narratore, cosa al tutto interdetta all'eroico, il quale deve per ogni parte eroicamente ogni specie vestire, e tòrre loro la propria fisonomia, per darvi, direi quasi, fisonomia eroica. E se le regole sono sempre nate dalla osservazione fatta sui migliori esemplari, io non dubiterò affermare, che chiunque vorrà scrivere un poema eroico dovrà farsi specchio d'Omero, Virgilio, di Tasso, e seguirne l'arte per quanto gli è consentito dalle condizioni de' costumi e della civiltà della nazione. Chi vorrà poi dettare un poema romanzesco, non si dovrà dilungare dall'Ariosto: poichè in quella guisa che Omero, Virgilio e Tasso portarono all'apice della perfezione l'epopea epica, il divin Ferrarese vi portò la romanzesca.

Esposte queste cose, mi piace di porre fine colle parole dell'illustre Autore dell'Italiade che nei due libri della volgare eloquenza così ragiona in tale argomento. « L'epopea ed il romanzo avendo la stessa base e lo stesso oggetto, cioè la maraviglia, si sono spesse volte confusi tra loro, e quasi impercettibilmente, quando il romanzo ha assunte tutte le forme esteriori del poema. A ben riflettere per altro, il maraviglioso dell'epopea ha carattere diverso da quello del romanzo. L'epopea si dirige sempre al sublime sulle tracce del vero; il secondo inchina allo straordinario di qualunque genere, curandosi appena della verosimiglianza. Nel primo caso nulla di scherzevole e di leggero può ammettersi; nel secondo giova qualche volta trastullarsi col proprio soggetto, e toccar con grazia la stravaganza, emancipandosi dalle regole più severe, purchè tutto l'edificio, disegnato per lo più in forma di labirinto, abbia un filo ondeggiante di lontana connessione ». Sarebbe forse da alcuni richiesto, se poema eroico possa veramente più aversi nel presente stato di costumi e di incivilimento: ma questa questione non è da me, nè da questo luogo risolvere. Soltanto osserverò che essendo il *maraviglioso* quel fine a cui mira l'epopea, e il maraviglio-

so scemando ogni dì più in ragione diretta dell'avanzamento del sapere umano e della civiltà, ogni dì più vien meno la ragione dell'epopea, e sceman le forze per sostenerla. Che se si volesse domandare quale delle due, o l'eroica o la romanzesca, potrebbe in miglior modo uscire a buon effetto al secol nostro, io, senza arrogarmi diritto di giudicare, terrei opinione che meglio potesse riuscire la romanzesca: se non vogliamo dire che i generi d'epopea più utili, o meno difficili a sostenersi, siano quelli seguiti da *Lucano* e dall'*Alighieri*, come altrove accennerò. Ora è tempo di parlare della poesia epica in genere, e delle regole che la governano, e delle sue generali caratteristiche. (*G. I. M.*).

ARTICOLO I.

Della dignità della Poesia Epica, e delle sue caratteristiche generali.

Il poema epico è universalmente riconosciuto come il più dignitoso fra tutte le opere poetiche, e insieme il più difficile a ben eseguirsi. Il formare una storia poetica, la qual diletti e interessi ogni leggitore, l'empierla di accidenti adattati, l'avvivarla con varietà di caratteri e di descrizioni, in un'opera così lunga mantenere quella proprietà di sentimenti e quella elevatezza di stile, che il carattere epico richiede, è indubitatamente il più alto sforzo della poesia; quindi è che sì pochi in questa impresa felicemente sono riusciti.

La natura dell'epopea consiste propriamente nella poetica espressione di qualche illustre intrapresa; e il suo carattere dominante è l'ammirazione eccitata dalle eroiche azioni. È bastantemente distinta dalla storia, sì per la sua poetica forma, che per la libertà delle finzioni di cui si serve. È più placata della tragedia, poichè sebbene in certe occasioni ammetta, anzi richiegga, il patetico e il veemente, ciò

non riguardasi come suo carattere particolare. Domanda più di ogni altra specie di poesia una dignità grave, eguale, sostenuta. Prende maggiore estensione di tempo e d'azione che la poesia drammatica, con che permette uno sviluppo di caratteri più compiuto: e laddove il dramma spiega i caratteri principalmente per mezzo dei sentimenti e delle passioni, il poema epico principalmente li spiega per mezzo delle azioni; sicchè le commozioni da esso prodotte sono meno violente, ma più prolungate.

Tali sono le generali caratteristiche di questa specie di composizione; ma per darne un'idea più particolare prenderemo a considerare il poema epico sotto a tre capi: 1. rispetto al soggetto, o all'azione; 2. rispetto agli attori o ai caratteri; 3. rispetto alla narrazione del poeta.

ARTICOLO II.

Del Soggetto e dell' Azione.

Il soggetto del poema epico dee avere tre proprietà: deve esser *uno* deve esser *grande*, deve essere *interessante*.

I. L'azione o l'impresa che il poeta sceglie per suo soggetto deve esser *una*. L'importanza dell'unità per far sull'animo una piena e forte impressione è grandissima in ogni genere di componimento, ma nel poema epico principalmente. Imperciocchè nel racconto di eroiche avventure, è facile il concepire, che molti fatti dispersi e indipendenti non possono mai colpire un leggitore così profondamente, nè sì fortemente impegnare la sua attenzione, come una favola che sia una e connessa; dove i varî accidenti dipendano l'uno dall'altro, e tutti cospirino all'adempimento di un medesimo fine.

Ne' grandi poemi epici questa unità d'azione bastantemente è palese. *Virgilio*, a cagione d'esempio, ha scelto per suo soggetto lo stabilimento d'Enea in Italia, e dal principio al fine questo soggetto ci è

sempre in vista, e insieme ne lega tutte le parti con una piena connessione. L'unità dell'Odissea d'*Omero* è della stessa natura, cioè il ritorno e ristabilimento di Ulisse nella sua patria. Il soggetto del *Tasso* è la liberazione di Gerusalemme dagl' infedeli. Nell'Iliade il soggetto è l'ira d'Achille colle conseguenze che produsse. È da confessare però, che l'unità e la connessione non è qui così sensibile all'immaginazione come nell'Odissea e nell'Eneide, imperocchè per varî libri Achille perduto nell'inazione è fuor di vista; e la fantasia non si ferma sopra altro oggetto che su gli avvenimenti dei due eserciti, che veggiam contendere in guerra. Nell'Orlando Furioso, benchè v'abbia una specie di unità e connessione nel piano generale, sembra però che l'*Ariosto* siasi studiato di nasconderla nelle parti, col passaggio continuo di luogo a luogo e d'una in altr'azione, e colla frequente sospensione delle storie incominciate per intavolarne altre nuove.

Non è tuttavia da interpetrarsi l'unità d'azione sì strettamente, che escluda qualunque episodio o azione subordinata. Per *episodio* sembra che *Aristotile* abbia inteso un'espressione della favola generale in tutte le sue circostanze. Noi ora intendiamo certe azioni incidenti, connesse bensì coll'azion principale, ma non così essenziali alla medesima che il soggetto primario del poema venisse a soffrire, qualora si fossero tralasciate. Di tal natura è la visita e la conferenza di Ettore con Andromaca nell'Iliade, la storia di Caco e di Niso ed Eurialo nell'Eneide, le avventure di Tancredi con Clorinda ed Erminia nella Gerusalemme Liberata.

Le regole circa agli episodi sono le seguenti: 1. debbono essere introdotti naturalmente, aver sufficiente connessione col soggetto del poema, sembrar parti inferiori attinenti al medesimo, non mere appendici ad esso appiccate. Contrario a questa regola, e perciò difettoso parve ad alcuni nel secondo libro della Gerusalemme il lungo episodio d'Olindo e So-

fronia, dei quali nel resto del poema più non si parla. Ottimamente però e con sanissimo giudizio è stato difeso questo episodio dal ch. Giovanni Gherardini nei suoi aurei *Elementi di Poesia*, ed a noi piace riferirne intere le parole. « Il Voltaire, il Blair, il Soave, dice egli, ed altri molti riprendono l'episodio di Olindo e Sofronia nel Canto II del Goffredo, sembrando loro che non vi abbia relazione alcuna fra esso e il rimanente del poema. Nondimeno chiunque riguardi le cose più in là della superficie, troverà che non pure quell' episodio diletta così, che nulla più, tanto è tenero ed affettuoso: ma che serve ancora meravigliosamente a presentare innanzi agli occhi de' lettori lo stato inquieto e turbolento nell'assediata Gerusalemme, la tirannide e l' empietà d'Aladino, la miseranda condizione de' Cristiani ch' erano rinchiusi fra quelle mura, e finalmente l' eroica magnanimità di Clorinda, personaggio eletto dal poeta ad aver sì gran parte nella sua favola. Esso adunque si lega all' azione, non già necessariamente, che in tal caso non saria più episodio, ma per adornarla ed aiutarla, quanto alla natura degli episodi è conceduto, nè senza ingiustizia si può dirlo estrinseco, vano e inopportuno ». Quanto ai lamenti di Tancredi alla tomba di Clorinda, conveniamo che vi sia un po' troppo di acume di concetti: ma però divino ci pare l'episodio d' Erminia; bellissimo quello della disperazione di Armida, il quale noi proponiamo a modello di buona imitazione: poichè il Tasso in questo ha magistralmente imitato le disperazioni di Didone in Virgilio. Vi sarà alcun concetto un po' acuto, ma non quale sembrò a taluni tanto poco amici del Tasso, quanto troppo veneratori del Frugoni, e d' altri di quella schiera. La passione di Didone nell'Eneide, e le arti di Armida nella Gerusalemme non si possono propriamente chiamare episodi, perchè formano una considerabile porzione del nodo dei poemi medesimi.

2. Gli episodi debbono presentarci soggetti di di-

verso genere da que' che precedono e che seguono nel corso dell'opera. Imperciocchè appunto in grazia della varietà gli episodi sono introdotti. In un'opera così lunga qual è un poema epico, servono essi a diversificare il soggetto, e a sollevare il leggitore col cambiamento di scena. Per la qual cosa in mezzo ai combattimenti un episodio di genere marziale sarebbe fuori di luogo; laddove la visita d'Ettore ad Andromaca nell' Iliade, e l' intertenimento d'Erminia col pastore nel settimo libro della Gerusalemme ci forniscono un ben inteso e piacevol ritiro dal campo e dalle battaglie.

3. Finalmente siccome l' episodio è introdotto ex-professo per un abbellimento, così debb' essere lavorato con una finita eleganza: e di fatto nei pezzi di questo genere è dove per ordinario i poeti spiegano tutta la loro arte.

L'unità poi dell' epica azione, oltre alle cose dette, necessariamente richiede che questa sia intera e compiuta, vale a dire come si esprime *Aristotile*; che ella abbia un principio, un mezzo ed un fine. L'autore (o riferendo il tutto in persona propria), come fa *Omero* nell' Iliade, il *Tasso* nella Gerusalemme, *l' Ariosto* nell' Orlando Furioso; o introducendo alcun degli attori a riferire quel ch' è accaduto innanzi all'aprimento del poema, (come lo stesso *Omero* nell' Odissea e *Virgilio* nell' Eneide) dee sempre cercare di dar una piena informazione di tutto ciò che appartiene al suo soggetto, non dee mai lasciare digiuna la nostra curiosità sopra verun articolo, dee recarsi precisamente al compimento del suo assunto, e quivi conchiudere.

Circa alla durata dell' epica azione niun preciso limite può accertarsi. Nell' Iliade, secondo *Bossu*, l'azione non oltrepassa il termine di quarantasette giorni. L' azione dell' Odissea, computata dalla distruzione di Troia alla pace d' Itaca si estende ad otto anni e mezzo; ma cominciando dalla prima comparsa dell' eroe cioè dalla partenza d' Ulisse dall' isola di

Calipso, comprende solamente cinquantotto giorni. Similmente l'Eneide calcolata dall' incendio di Troia fino alla morte di Turno inchiude circa sei anni; ma principiando dalla tempesta che gettò Enea sulle coste dell' Africa, si valuta tutt' al più ad un anno, e qualche mese.

II. La seconda proprietà dell' azione epica è che sia *grande*, vale a dire che abbia sufficiente splendore e importanza, sì per fissare la nostra attenzione, sì per giustificare il magnifico apparato che il poeta le presta.

Alla grandezza del soggetto epico contribuisce che ei non sia d'una data troppo moderna, nè cada in una epoca troppo conosciuta. Quest' avvertenza non hanno avuto *Lucano* e *Voltaire* nella scelta dei loro soggetti, e perciò tanto meno lodevolmente nei loro poemi sono riusciti.

L' antichità è favorevole a quelle alte ed auguste idee che l'epica poesia dee risvegliare: tende a ingrandire nella nostra immaginazione così le persone come gli avvenimenti: e, quel che più monta, fornisce al poeta la libertà di adornare il suo soggetto per mezzo della finzione.

Laddove tosto che vien entro i cancelli d'una storia reale e autentica, questa libertà è imbrogliata. Il poeta allora o dee restringersi totalmente alla pura storica verità, come ha fatto *Lucano*, a rischio di rendere la sua storia digiuna (vedi Tomo I, pagina 84); o se n' esce, come ha fatto *Voltaire* nell' Enriade, e' ne segue questo svantaggio, che negli avvenimenti ben noti le parti vere e le finte non si possono mescere e incorporare naturalmente. Nell'epopea, dove l' eroismo è la base dell' opera, e dove lo scopo che si ha di mira è di eccitare la maraviglia, le storie antiche e tradizionali sicuramente sono le più opportune. Qui l' autore può scegliere nomi e caratteri e avvenimenti per fabbricarvi il suo poema, bastando che non sien essi del tutto ignoti, mentre gli lasciano, per la distanza del tempo e la

lontananza della scena, una piena libertà all' invenzione ed alla finzione.

III. La terza proprietà richiesta nel poema epico è che sia *interessante*. Molto importa a questo proposito il saper prendere un soggetto che abbia relazione intima colla propria azione, siccome hanno fatto *Omero* e *Virgilio*. Ma ciò che rende più interessante un poema epico a qualunque leggitore di qualsivoglia nazione, è la sagace condotta dell' autore nel maneggio del suo soggetto. Ei dee formare la traccia in maniera che possa comprendere molti incidenti atti a commovere. Non dee abbagliarci perpetuamente con imprese di valore, perocchè ogni leggitore si stanca al continuo strepito delle battaglie; ma dee procurar di toccarci il cuore. Quanto più un poema epico abbonda di situazioni che destano sentimenti di amore, di amicizia, di benevolenza, di umanità, egli è tanto più interessante; e questi formano sempre i tratti dell' opera più graditi.

Tali sono nell' *Iliade* la vista d' Ettore ad Andromaca, il dolore d' Achille per la morte di Patroclo, quello di Andromaca, d' Ecuba e di Priamo per la morte di Ettore, l' andata di Priamo ad Achille per ricuperare il corpo del figlio; e nell' *Odissea* quasi tutte le avventure d' Ulisse, il dolor di Penelope per l' assenza di lui, e la partenza di Telemaco, i riconoscimenti che fanno di Ulisse in diverso modo e diverso tempo Telemaco, la nutrice, i due pastori, Penelope e Laerte. Tali sono nell' *Eneide* l' incendio di Troia, la morte di Priamo, la pietà d'Enea verso Anchise, il suo dolor per la perdita di Creusa, l'amore e la disperazione di Didone, la morte di Eurialo, cui l' amico Niso indarno tenta salvare, e il pianto della madre di quello, la morte di Lauso, il pianto d' Evandro sul corpo di Pallante.

Tali nella *Gerusalemme liberata* l' avventure di Olindo e Sofronia, cui tanto spiace di veder poscia dal poeta affatto dimenticati (1), il dolor di Tancredi per

(1) Vedi a pag. 127.

la morte di Clorinda, alquanto guasto però dai lambiccati concetti del suo lamento sopra la tomba di lei, l'incontro di Erminia col pastore, la disperazione di Armida; troppo anch'essa però concettosa.

Tali finalmente nell'*Orlando furioso* le avventure di Olimpia e di Doralice, il dolore d'Isabella e di Fiordiligi per la morte di Zerbino e di Brandimarte, e soprattutto la storia di Ruggero preso da' Bulgari, liberato da Leone, costretto dalla gratitudine a combattere per questo contro la sua Bradamente, ec.

Quello poi che a rendere interessante il poema contribuisce sopra d'ogni altra cosa, è il saper dipingere gli eroi principali in maniera, che, fortemente impegnino a favor loro il leggitore, e gli facciano prendere viva parte agli ostacoli, alle traversie, ai pericoli ch'essi incontrano.

Questi pericoli, ed ostacoli, formano quel che si chiama il *nodo* del poema, nel cui intreccio giudizioso consiste la principal arte del poeta epico. Deve egli scuotere la nostra attenzione col presentarci difficoltà che sembrino minacciare infausto successo all'impresa de' personaggi che ci stanno a cuore, dee far crescere e moltiplicarsi gradatamente queste difficoltà, finchè dopo averci tenuto in uno stato di sospensione ed agitazione, apra con una acconcia catena di accidenti, e in una maniera probabile e naturale, la strada allo scioglimento del nodo.

La più comune opinione de' critici è che il poema epico debba terminare prosperamente: perciocchè un fine sciagurato deprime l'anima, e troppo sarebbe, se dopo le difficoltà e i disastri, che comunemente abbondano nel poema medesimo, l'autore volesse anche mettervi il colmo con un esito infelice. Quindi non sono da imitare *Lucano* e *Milton*, che hanno conchiuso i loro poemi, l'uno colla distruzione della Romana repubblica, l'altro coll'espulsione dei primi Padri dal paradiso.

ARTICOLO III.

Dei Caratteri.

Siccome è dovere del poeta epico il tessere una favola probabile e interessante fondata sulla natura, così dee studiare di dare a tutti i suoi personaggi caratteri propri e ben sostenuti, i quali coll'andamento dell'umana natura convenevolmente si accordino.

Non è però necessario che ogni attore sia moralmente buono; anche i caratteri imperfetti e viziosi trovar vi possono luogo opportuno. I principali attori sono quelli che debbono sempre tendere a destar l'amore e l'ammirazione piuttosto che l'odio ed il disprezzo.

Qualunque poi sia il carattere che il poeta dà a ciascuno de'suoi attori, dee procurare di serbarlo sempre uniforme e coerente a sè medesimo. Ogni cosa ch'ei fa o dice, debb'essere a lui adattata, e servire a discernere l'un personaggio dall'altro.

I caratteri poetici posson distinguersi in due classi; generali, e particolari. Caratteri generali son quelli di saggio, valente, virtuoso, senza ulteriore specificazione; i particolari esprimono quella specie di saviezza, o valore, o virtù, in cui ciascuno è più eminente. Questi esibiscono i particolari tratti che distinguono un individuo dall'altro, che marcano la differenza delle medesime qualità morali in diversi uomini, secondo che son combinate con altre diverse disposizioni del loro temperamento. Nel delineare questi particolari caratteri è dove principalmente lo ingegno di sè fa mostra.

In questa parte *Omero* si è segnalato sopra degli altri.

Nell'*Iliade* Achille, Agamennone, Menelao, Nestore, Ulisse, Ajace, Diomede, Stenelo, Antiloco, Patroclo, ec. dalla parte de'Greci; Ettore, Sarpedonte, Enea, Paride, Priamo, Antenore, Ecuba, Andromaca, Elena dalla parte de' Troiani, han caratteri tutti

distinti, e tutti sempre ben sostenuti: al che non meno delle azioni contribuiscono i frequenti discorsi, con cui ciascuno scopre vieppiù chiaramente le interne disposizioni dell' animo suo.

Nell' *Odissea* par che egli siasi studiato di porre in vista tutti i diversi caratteri che si scopron negli uomini. L' inumana fierezza dei Ciclopi e dei Lestriconi; le insidiose lusinghe de' Lotofagi; l' oziosa mollezza de' Feaci; la voracità ed insolenza de' Proci; la modesta virtù e il nascente coraggio del giovane Telemaco; la disinvolta e amorevole cortesia del giovine Pisistrato; la senile gravità e saviezza di Nestore; la gratitudine di Menelao verso d' Ulisse; la sagacità, la prudenza, la fortezza ne' mali, e il valore di questo eroe principale del poema; la munificenza d' Alcinoo; il grazioso e rispettoso contegno del figliuol suo Laodamante, opposto all' orgogliosa e impertinente leggerezza d' Eurialo; la fedele amorevolezza dei pastori Eumeo e Filezio, e fino del vecchio cane Argo, opposto alla slealtà dell' insolente Melanto; l' abbietta tracotanza del pitocco Iro: l' abbattuta decrepitezza di Laerte; lo sregolato amor paterno d' Eupite; la tenerezza materna, la fedeltà coniugale e la prudente diffidenza di Penelope; il costante ravvedimento di Elena; il cuor benefico di Nausica unito al più modesto e savio contegno; l' eminente virtù di Arete; l'ingenua amorosa cordialità della nutrice Euriclea; l'amor passionato di Calipso; la malizia di Circe; il canto traditore delle Sirene; la sregolatezza delle sedotte ancelle di Penelope ec., tutto è rappresentato colle più naturali, più vive e più evidenti pitture.

Virgilio ne' caratteri non è egualmente felice. Pochi ne sono da lui tratteggiati e lumeggiati a dovere. Fra i Troiani, eccetto Enea, niuno ha distinto carattere, e il suo fido Acate e di tutti il personaggio più insignificante. Lo stesso Enea, annunziato a principio come il più pio, più giusto, più virtuoso, nel congedarsi da Didone mostra una scortese e ributtante durezza. Oltreciò nella guerra co' Latini, come ha

osservato meritamente Voltaire, il leggitore è tentato a prender piuttosto le parti di Turno contro di Enea, che viceversa. Turno, principe giovane, valoroso, innamorato di Lavinia, e a lei congiunto di sangue, viene a lei destinato in isposo con generale consentimento, e dalla madre di essa è particolarmente favoreggiato. Lavinia medesima non mostra ripugnanza a queste nozze. Improvvisamente arriva uno straniero, un fuggiasco di lontano paese, che non l'ha mai veduta, nè la vede in tutto il poema, e che fondando sopra oracoli e vaticinii le sue pretensioni ad uno stabilimento in Italia, mette colla guerra tutto il paese sossopra, uccide l'amante di Lavinia, e cagiona la morte della madre di lei. Siffatta condotta non è certamente la più opportuna per renderci favorevoli all'eroe del poema; e il difetto sarebbesi facilmente emendato, se il poeta avesse fatto che Enea in luogo di affligger Lavinia, funestarne tutta la casa, l'avesse liberata da qualche rivale, odioso non meno a lei che a tutto il paese.

Il carattere di Didone è il più ben sostenuto che sia in tutta l'Eneide. L'ardor della sua passione, l'impeto del suo sdegno e la violenza de' suoi trasporti esibiscono una figura molto più animata d'ogni altra cosa che Virgilio abbia delineato.

Nondimeno anche l'astuzia di Sinone, la crudel ferocia di Pirro, la sconsigliatezza delle donne troiane nell'incendio delle navi, e la successiva lor timidezza e incostanza, l'amicizia di Niso, l'imprudenza d'Eurialo, il muliebre dolore della madre di lui, diverso dal dolor virile del padre di Pallante, e dal dolor disperato di Mezenzio padre di Lauso, il virtuoso carattere di questo giovane, il feroce carattere di Mezenzio, sono assai ben dipinti.

Il *Tasso* ne' caratteri è riuscito meglio assai di *Virgilio*. Goffredo condottier dell'impresa è prudente, moderato, intrepido; Tancredi è acceso d'amore per Clorinda, ma insieme magnanimo, valoroso, e ben contrastato col fiero e brutale Argante; Rinaldo è

giovane fervido ed iracondo, è sedotto dalle lusinghe e dalle arti di Armida, ma in fondo è pieno di zelo, d'onore e d'eroismo. Il coraggio di Solimano nelle maggiori traversie è sempre imperterrito. La tenera Erminia, l'artificiosa e violenta Armida, la virile Clorinda, son tutte figure egregiamente dipinte ed animate.

Minore diversità di caratteri forse scorgesi nell'*Ariosto*. La bravura più o men grande sembra il carattere universale di tutti; se non che, questa nei Saraceni è per lo più accompagnata dalla ferocia e talor dalla frode, ne' Cristiani da sentimenti più nobili e generosi. I caratteri più distinti presso di lui sono l'amor costante di Bradamante e Ruggero, e l'amor tenero d'Isabella per Zerbino, e di Fiordiligi per Brandimarte.

In ogni poema epico suol esservi un personaggio distinto sopra degli altri, che costituisce l'eroe della favola. Il carattere di questo debb'essere più eminente, e come quello che dee maggiormente eccitar l'ammirazione e l'amore, nulla aver deve di spregevole ed odioso. Tal è Ulisse nell'Odissea. Goffredo nella Gerusalemme, Fingal nel poema di *Ossian*. Achille nell'Iliade si rende alquanto odioso per l'ostinata ira e l'eccessiva ferocia, benchè questi difetti dall'altezza dell'animo, dalla forza, dall'amicizia, dalla generosità siano compensati almeno in parte. Il carattere di Enea presso *Virgilio* meglio soddisferebbe, se privo fosse de' difetti poc'anzi accennati. Nell'*Ariosto* non si sa bene qual sia l'eroe del poema. Se questi è Orlando, come il titolo sembra indicare, e come pur mostra la stravagante forza che gli è attribuita, e il fine da lui posto alla guerra colla ferita di Sobrino; e la morte di Agramante e Gradasso, troppo certamente sconviene che l'eroe veggasi per la più parte del poema divenuta oggetto di compassione o di riso per la più strana e furiosa pazzia. Nè meno a rimproverarsi è nel Paradiso perduto di *Milton*, che quegli che fa più comparsa, che più agisce,

che più felicemente riesce nella sua intrapresa, sia Satanasso, talchè egli sembra l' eroe di quel poema.

Oltre gli umani attori, non picciol luogo nell' epica poesia occupano solitamente attori d' un altro genere, vale a dire gli dei e gli esseri soprannaturali. Questa che chiamasi *macchina* del poema, da alcuni si reputa essenziale, fondandosi eglino principalmente sull' esempio d' Omero e di Virgilio; da altri vorrebbesi esclusa, come incompatibile con quella probabilità e apparenza di realità, che essi credono dover regnare in questo genere di scritti.

Ma benchè forse non sia impossibile il formare un poema epico interessante senza introdurvi alcun essere soprannaturale; egli è certo però, che nell' epica poesia, dove la maraviglia e le grandi idee più che altrove debbono dominare, il portentoso e soprannaturale fornisce al poeta un grande vantaggio. Esso l'abilita ad ingrandire il suo argomento per mezzo di quegli oggetti augusti, che la religione vi introduce, e gli permette di estendere e variare il suo disegno, comprendendo in esso il cielo, la terra, l' inferno, gli uomini e gli esseri invisibili, e tutta l' ampiezza dell' universo.

Al tempo stesso però nell' uso di questa macchina deve il poeta essere temperato e prudente. Non è in sua balìa l' inventare qualunque sistema di cose soprannaturali e portentose. Deon queste aver sempre qualche fondamento sulla popolare credenza, onde acquistare quel grado di probabilità, che troppo è necessario.

Omero è accusato non a torto di avere in più luoghi dell' Iliade degradato soverchiamente gli Dei, specialmente nelle coniugali risse fra Giove e Giunone, e nelle indecenti contese fra gli Dei inferiori, secondo che prendono ne' due eserciti guerreggianti diverso partito; sebbene a sua escusazione, almeno in parte, giovar può il ricordare, che secondo le favole di que' tempi gli Dei erano di poco superiori

all' umana condizione, è soggetti alle stesse passioni degli uomini.

Virgilio ha rappresentato anch' esso gli Dei soggetti alle passioni umane; ma gli ha figurati con maggior dignità e decenza.

Il *Tasso* ha sostituito acconciamente gli esseri soprannaturali secondo la cristiana religione, e vi ha aggiunto i portenti della magia a' quali allora prestavasi tuttavia credenza. Ma il romito che per una caverna conduce al centro della terra i messaggeri spediti in traccia di Rinaldo, e il portentoso viaggio che essi fanno all' isole Fortunate, pare ad alcuni che portino il maraviglioso alla stravaganza, quantunque se bene si considera la cosa, ammessa che sia la potenza dell' arte magica, non so perchè si voglia dirne stravaganti gli effetti, che di essa trae il Tasso nel luogo citato. E se questo dee dirsi stravagante, converrà certo appuntare molti luoghi di Omero e di Virgilio assai più strani di questo. Egli conviene a mio avviso ricordare ciò che Pindaro disse: « Le grazie della poesia dan sovente con arte credenza anche a cose incredibili ». I venti racchiusi in otri presso Omero: e la metamorfosi delle navi d' Enea presso Virgilio, sono a mio credere cose più lontane dal vero e più vicine allo strano, che non il viaggio descritto dal Tasso, e ingiustamente censurato da chi anche nel giudicare degli scrittori parteggia a fazione.

Più stravaganti sono gli effetti della magia nel Morgante del *Pulci*, nell' Orlando innammorato del *Boiardo* e del *Berni*, nell' Orlando furioso dell' *Ariosto*, nell' Amadigi di *Bernardo Tasso*, nel Ricciardetto del *Fortiguerri*, e simili; nè lasciano di urtar bene spesso spiacevolmente la fantasia, quantunque in siffatti poemi romanzeschi le stravaganze si credessero più tollerabili.

Un singolare contrasto nella Lusiade di *Camoens* poeta portoghese fa la mescolanza ch' egli introduce della cristiana religione colla pagana mitologia, unen-

do insieme Cristo e la Beata Vergine con Giove, Venere e Bacco.

La peggior macchina però è quella dove introduconsi i personaggi allegorici con attori reali. Questi possono qualche volta aver luogo nelle descrizioni, ove servono d' abbellimento; ma non si dee permettere mai che abbiano una parte reale all' azione del poema. Imperocchè essendo aperte e dichiarate finzioni, essendo meri nomi d' idee astratte, a cui niuna immaginazione può attribuire un' esistenza personale, se mescolati si veggono cogli umani attori, formano un' intollerabile confusione di ombre e realità, e tutta la consistenza dell' azione è affatto distrutta. Perciò assai più da lodare è *Virgilio*, il quale per mettere la discordia fra' Latini e i Troiani fa uscire Aletto dall' inferno, che l' *Ariosto*, il quale fa scendere S. Michele a cercar la Discordia medesima, e *Voltaire* che oltre alla Discordia, fra i personaggi misti agli umani attori, introduce nell' Enriade l'Astuzia e l' Amore, e dà loro non piccola parte nell'intreccio di tutto il poema.

ARTICOLO IV.

Della Narrazione.

Nella narrazione non è di molto rilievo che il poeta o racconti tutta la storia in persona propria, o introduca qualcuno de' suoi personaggi a narrare una parte dell' azione che sia accaduta al cominciare del poema. Dove il soggetto è di grande estensione, e abbraccia gli avvenimenti di molti anni, come nell' Odissea, e nell' Eneide, il secondo metodo è preferibile; quando il soggetto è più ristretto e di più corta durata, come nell' Iliade e nella Gerusalemme, il poeta può senza svantaggio attenersi al primo.

Nella proposizione del soggetto, nell' invocazione della Musa, e nelle altre cerimonie d' introduzione,

il poeta può similmente variare a piacer suo. È da avvertire soltanto, che il soggetto dell'opera sia proposto con chiarezza, e senza pompa affettata e sconvenevole, imperocchè secondo la nota regola d'*Orazio*, l'introduzione non dee mai salire tropp'alto nè troppo promettere, perchè l'autore non manchi poi all'eccitata aspettazione.

Quel che più importa nel tenore della narrazione si è che sia chiara, animata e arricchita di tutte le bellezze della poesia. Niuna sorte di composizione richiede più forza, dignità e calore che il poema epico. Qui è dove noi cerchiamo tutto quel che v' ha di sublime nella descrizione, di tenero ne' sentimenti, di ardito e vivace nelle espressioni. Laonde sebbene il disegno dell'autore sia senza difetto, ed anche la sua storia ben condotta; pure s' egli è debole, o freddo nello stile, privo di scene che colpiscano, e mancante di colori poetici, non può aver buon successo.

Gli ornamenti che ammette l'epica poesia, voglion però esser tutti di genere grave e castigato. Nulla di sconcio, o lubrico, o lezioso, o affettato vi debbe aver luogo. Tutti gli oggetti che presenta hanno ad esser o grandi, o teneri, o graziosi. Le descrizioni d'oggetti disgustosi, o vili, o ributtanti debbon fuggirsi quanto è possibile.

Perciò nell' Iliade i bassi modi e grossolani, con cui Achile ingiuria Agamennone, Giove sgrida Giunone, Ulisse minaccia Tersite; nell' Eneide la favola delle Arpie; nel Tasso alcune descrizioni più libere del convenevole; nell' Ariosto le descrizioni oscene, e le buffonesche stravaganze delle pazzie d'Orlando a ragione dagli uomini di giudizio e di gusto vengono rimproverate.

ARTICOLO V.

De' principali Poeti Epici.

Omero fra i Greci, Virgilio fra i Latini, Lodovico Ariosto e Torquato Tasso fra gl' Italiani, son quelli

finora che nell' epica poesia su tutti gli altri han riportato la palma: sebbene abbiamo già mostrato (1) che non si può nè si dee porre l' Orlando Furioso fra i poemi epici, ma deve avere il primo luogo tra i Romanzeschi: e però il Tasso solo ha l' Italia come principe de' poeti epici.

Omero, primo autore dell' Epopea, ha pur il merito straordinario d' aver condotto a fine due lunghi poemi l' Iliade e l' Odissea, di diverso genere amendue, e che amendue nel loro genere hanno formato la maraviglia di tutte le età e di tutte le colte nazioni.

Virgilio è stato dalla morte prevenuto dal poter condurre all' ultima perfezione la sua Eneide; ma quale ci è rimasta è tuttavia fornita di grandi e singolari bellezze.

V' ebbe anzi chi pretese anteporre Virgilio allo stesso Omero. Ma volendo paragonare il merito di questi due grandi poeti, quello che può dirsi di più ragionevole si è, che Omero, siccome fu originale nell'arte sua, così ha più di quelli che sono venuti in appresso, le bellezze e i difetti, che incontrare si debbono in un autore originale, vale a dire più ardimento, più natura, più facilità, più forza, più sublimità, ma altresì più irregolarità e più negligenza. Virgilio ha sempre tenuto d' occhio Omero, e in molti luoghi lo ha più tradotto che imitato, siccome nella tempesta del libro primo dell' Eneide presa dal V dell' Odissea, e in quasi tutte le similitudini. La preminenza dell'invenzione dee pertanto fuor d'ogni dubbio ad Omero attribuirsi. La preminenza nel giudizio, benchè da molti voglia concedersi a Virgilio, nondimeno è tuttavia in sospeso. Nel rimanente noi ravvisiamo in Omero tutta la greca vivacità, in Virgilio tutta la maestà romana. L' immaginazione d'Omero è assai più ricca e copiosa, quella di Virgilio più pura e corretta. La forza del primo consiste nel saper riscaldare la fantasia, del secondo nel sapere

(1) Vedi pag. 8.

toccar il cuore. Lo stile d' Omero è più semplice è più animato, quel di Virgilio più elegante è più uniformemente sostenuto. Il primo ha in molte occasioni una sublimità, a cui l'altro non giugne mai; ma questi in ricambio mai non decade dall'epica dignità; il che d'Omero non può egualmente asserirsi. Per non detrar nulla però dall'ammirazione dovuta ad amendue questi grandi poeti, la maggior parte dei difetti d'Omero è da imputarsi non al suo ingegno, ma alle circostanze dell'età in cui viveva; e quanto ai passi deboli della Eneide vuolsi aver rimembranza che l'opera per la immatura morte dell'autore è rimasta imperfetta.

Egual contesa è nata in Italia sul merito comparativo dell'Ariosto e del Tasso; ma il paragone tra questi due poeti è più difficile a farsi, essendo l'uno autore d'un poema romanzesco, e quindi più libero e fantastico, l'altro di un poema epico regolare, e perciò più legato e circoscritto.

Quel che può dirsi però, è che il primo ha cercato di accostarsi più ad Omero; il secondo più a Virgilio. L'immaginazione dell'Ariosto è assai più feconda, ma men regolata; quella del Tasso men copiosa, ma più corretta. Lo stile dell'Ariosto è più semplice, ma ineguale; quello del Tasso più sostenuto e più uniforme, ma talvolta monotono, e tal altra affettato. Nelle descrizioni grande vivacità e grand' arte mostrano amendue; ma nell'Ariosto come maggiore è la copia, così anche più da ammirarsi è la moltiplice varietà. Del resto per prendere una conveniente idea di amendue valga quel che ne dice il *Frugoni* nella sua epistola al signor Placido Bordoni:

Ecco quei duo che per dissimil calle
Tenner cammino, e pur diverso pregio
Colsero entrambi, e su la nobil cima
Si diviser l'ausonio epico lauro
Il divin Ludovico, il gran Torquato
Simile il primo a gran città che mostra
Con armonia discorde uniti e sparsi

Là templi e là teatri, e qui negletti
Lari plebei, qui poveri abituri:
Là vasti fòri e spaziose piazze,
E qui vicoli angusti, onde risulta
Un tutto poi, che nelle opposte parti
Ben contrasta e cospira, e vario e grande
E ricco e bello ed ammirando appare.
Simile l'altro a regal tetto altero,
Dove tutto grandeggia, o l'atrio miri
Star su cento colonne, o in doppio rame
Sorger superbe le marmoree scale,
O l'ampie sale alzarsi, o in ordin lungo
L'auguste stanze di cristalli e d'oro
Folgoreggiando, e raddoppiando il giorno,
Formare un tutto che grandezza spiri
Ovunque l'occhio ammirator si volga.

Oltre all'Iliade e all'Odissea d'Omero, un altro poema ci è rimasto de' Greci, che è quello d'*Apollonio Rodio* sulla spedizione degli Argonauti in Colco, del quale parecchi versi furono pure imitati, o tradotti da Ovidio e da Virgilio, come scorgesi nelle note di Valentino Rotmaro, impresse colla versione da lui fatta di Apollonio.

Anche i Latini dopo l'Eneide di Virgilio ebbero la Farsaglia di *Lucano*, la Tebaide di *Stazio*, la Guerra Punica di *Silio Italico*, l'Argonautica di *Valerio Flacco*, ed i poemi di *Claudiano*.

Ma *Lucano*, sebbene abbondi di filosofici sentimenti, ed abbia spesso gran forza nelle sue espressioni, più spesso però tende al gonfio e al concettoso (vedi Tomo I, pagina 81), e mal consigliato è stato poi nella scelta del suo soggetto, come abbiamo di già accennato, appigliandoci ad una storia allor troppo recente, e troppo per sè disgustosa, siccome è quella degli orrori di una guerra civile.

Peggior argomento al suo poema ha scelto *Stazio* descrivendo l'odio scellerato dei due fratelli Eteocle e Polinice, che finì colla strage reciproca d'amendue: e il suo stile, se mostra dappertutto una fervida immaginazione, fa vedere altresì che questa non

era punto regolata dal buon giudizio, correndo sempre all'esagerato ed al tronfio assai più di Lucano.

Silio Italico fu grande ammirator di Virgilio, e ne imitò in qualche tratto non infelicemente lo stile. » Certo per la purità della lingua ei supera, dice » l'abate Quadrio, per lo meno i poeti di tutti i suoi » tempi ». Ma egli pure fu, come Lucano, più storico che poeta.

Valerio Flacco scrisse otto libri dell'Argonautica; ma una morte immatura ne impedì il compimento; e questa forse è la cagion principale dei difetti, di cui i Critici con ragione accusan quest'opera, dello stile debole e freddo col quale è scritta generalmente.

Anche i poemi di *Claudiano* sono in gran parte mutilati e imperfetti. Non può negarsi ch'egli abbia del fuoco; ma questo è prodotto da un ardor giovanile non moderato o corretto dalla maturità del giudizio. Claudiano non ha la robustezza dei pensieri filosofici di Lucano, e al tempo stesso nella gonfiezza dello stile, e nella stucchevole uniformità del numero, o gli è uguale, o lo supera.

Fra gl'Italiani all'incontro, dopo i poemi dell'Ariosto e del Tasso, molto pregiati per la bellezza del loro stile son l'Amadigi di *Bernardo Tasso*, e l'Orlando innamorato del *Berni* che ha rifatto quello del *Bojardo*; ma il primo è più scarso d'invenzione, il secondo non sa dimenticarsi della propensione che aveva al burlesco, per cui si è fatto in Italia autore d'un nuovo genere di poesia, che da lui ha preso il titolo di *bernicsca*. In quella guisa poi che l'Ariosto ha continuato il poema del Boiardo nell'Orlando furioso, così il *Fortiguerri* quello dell'Ariosto nel Ricciardetto, e feracissima invenzione ha dimostrato egli pure, ma le stravaganze vi sono ancor maggiormente esagerate, e lo stile più negletto. Il Morgante del *Pulci*, più antico di tutti questi, è ancora più incolto: egli ha però vari tratti nello stile famigliare e piacevole, che non sarebbero indegni del Berni. L'Italia liberata del *Trissino* è poema rego-

lare, e di stile colto, ma freddo. Sono all' opposto da ricordarsi con molto onore la Croce racquistata del *Bracciolini*, ed il Conquisto di Granata del *Graziani*. Il poema della Croce racquistata occupa, al dir del Quadrio, uno dei primi luoghi tra gli eroici. E quanto al Conquisto di Granata, lo stesso Quadrio, dopo avere osservato che pecca nello stile, il quale è lirico, soggiugne: « Occupa però il secondo luogo fra i poemi del diciottesimo secolo ».

Mentre l' Italia ha prodotto tutti questi poemi, la Spagna non vanta che l'Araucana di *Alonzo d'Ercilla*; il Portogallo la Lusiade di *Camoens*; l'Inghilterra il Paradiso perduto del *Milton*; la Francia l'Enriade di *Voltaire*, e il Telemaco di *Fénélon*, se poema può chiamarsi una storia poetica, bensì, ma in prosa; e la Germania il Messia di *Klopstock*, e la morte di Abele di *Gessner*.

L' Araucana di *Alonzo d' Ercilla* è il racconto di una particolare spedizione dell' autore, e benchè abbia alcuni tratti d' immaginazione felice, appena merita il nome di poema epico.

La Lusiade di *Camoens* ha per soggetto la spedizione di Vasco Gama alle Indie orientali pel Capo di Buona-Speranza. Oltre a molta coltura di stile, scopresi in questo poema una ferace e ardita fantasia, ma poco regolata, come apparve singolarmente dal già accennato miscuglio di cristiana teologia, e mitologia pagana. I tratti più felici sono l' apparizione dell' Indo e del Gange ad Emanuele re di Portogallo in sogno, la tenera descrizione della morte di Ines de Castro, e la spaventosa comparsa del gigante Admastor al Capo di Buona-Speranza per minacciar Vasco Gama che osasse violare quei mari peranche intatti. Questo poema è tradotto in italiano dal Nervi con molta bontà.

Nel Paradiso perduto di *Milton* si ammira gran forza d' immaginazione, e grande sublimità, e specialmente ne' primi libri; ma oltre al difetto già ricordato di dare a Satanasso la parte più attiva, il

tener per lo più occupato il leggitore in un mondo invisibile fa che il poema riesca meno interessante; e *Blair* nell'atto, che giustamente esalta i molti pregi di Milton, confessa però, che egli « è poco uni» forme e corretto, troppo frequentemente teologi» co e metafisico, qualche volta aspro nel suo lin» guaggio, spesso tecnico nelle parole, e affettato » ostentatore della sua dottrina ». Lazzaro Papi ne diè un'eccellente traduzione di questo poema, degna per più conti d'essere anteposta a quella del Rolli.

L'Enriade di *Voltaire*, al difetto della Farsaglia di Lucano, di aggirarsi sopra argomento di data troppo recente e troppo disgustoso, com'è una guerra civile, aggiugne pur quello di alterare la storia; fingendo un viaggio di Enrico IV in Inghilterra, e una conferenza tra lui e la Regina Elisabetta, quando ognun sa che nè questa, nè quella egli ha mai veduto. Viziosa, come abbiamo già detto, è pure la parte ch'ei dà nel poema alla Discordia, all'Astuzia, all'Amore, mescendo questi esseri astratti agli umani attori. Il tenore però dei sentimenti che dominano nel poema è alto e nobile; e lo spirito di umanità regna generalmente in tutta l'opera. Quanto allo stile, si scopre in varî luoghi molta arditezza di concetti, e molta vivacità e felicità di espressioni; ma in altri una debolezza e bassezza affatto prosaica. Il più bel passo è il prospetto del mondo invisibile, che San Luigi offre ad Enrico in sogno nel settimo canto. Dell'Enriade di Voltaire vi sono traduzioni italiane, ma niuna ha levato grido.

Fénélon nel suo Telemaco è entrato con molta felicità nello spirito e nelle idee degli antichi poeti, e particolarmente nell'antica mitologia, che conserva presso di lui maggior dignità che presso verun altro. Le sue descrizioni son ricche e belle, specialmente quelle delle scene più placide e soavi, come sono gli accidenti della vita pastorale, i piaceri della virtù, un paese che fiorisce nella pace. Le parti dell'opera meglio eseguite sono i primi sei libri, in cui Te-

lemaco racconta le sue avventure a Calipso. Nella discesa di Telemaco all'inferno l'autore sembra aver superato Omero stesso e Virgilio, massime nel conto che ci rende della felicità de' giusti. Ma nel progresso, specialmente negli ultimi libri, ei diventa noioso e languido; e nelle guerriere imprese che tenta manca assai di vigore. Per escludere poi quest'opera dalla classe dei poemi epici, la principale obiezione, oltre alla mancanza del metro, viene dalle minute particolarità della politica, in cui l'autore entra in alcuni luoghi, e dalle istruzioni di Mentore che ricorrono troppo spesso, e troppo nel comun tono di un trattato morale. Perciocchè sebben queste assai convenissero al disegno dell'autore, che era di formar la mente ed il cuore d'un giovin principe, tuttavia non sembrano adattate alla natura dell'epica poesia, il cui istituto è di renderci migliori per mezzo delle azioni, dei caratteri dei sentimenti piuttosto che delle espresse e formali istruzioni.

L'estremo sforzo dello spirito umano è chiamato dall'abate Arnaud il Messia di *Klopstock*: ma a pochi è dato il poter ben gustarlo. « Oltrechè egli (dice » nella prefazione il suo traduttore Giacomo Zigno) » dispiega nei suoi versi la più cupa e ritrosa me» tafisica, le opere sue sono scritte d'una maniera » sì elevata, e in uno stile così particolare a lui » solo, che gli stessi più colti Tedeschi, se arriva» no a penetrare nella sublimità dei suoi concetti, » se ne fanno gran pregio. Lo stile di Klopstock è » analogo al suo pensare. Egli è ugualmente creato» re di parole che d'idee... I suoi pensieri sono il » più delle volte fuori della sfera degli oggetti sen» sibili. Il maraviglioso, il grande di tutti gli altri » poeti è tolto dalla natura, quello di Klopstock in » ragioni ignote... Di qui è che dietro la scorta sua » s'aprono all'umano intelletto nuove originarie idee » che si perdono nella più elevata metafisica, non » per lo innanzi da mente veruna immaginate ».

D'assai diversa natura è la Morte d'Abele del *Gess-*

ner, vale a dir tutta piana, facile, naturale, piena di dolcezza e di tenerezza. Appena però si può questa composizione annoverare fra gli epici poemi, non solamente perchè scritta in prosa, ma perchè aggirandosi sopra d'un fatto solo e semplice, non ammette quella varietà di accidenti, che il poema richiede, e perchè lo stile medesimo, sebbene in alcuni luoghi tenti di sollevarsi, comunemente più s'avvicina alla semplicità della poesia pastorale che alla sublimità dell'epopea. Dell'Abele di Gessner fu buon traduttore Felice Bisazza.

Non vogliam chiudere quest'articolo senza fare menzione di due poemi antichi bensì, ma conosciuti da poco tempo, vale a dire de' poemi di *Ossian*, Fingal e Temora (1).

Ossian, figlio di Fingal re de' Caledoni che abitavano la costa occidentale della Scozia, visse nel terzo secolo e nel principio del quarto dell'era volgare, e cantò le ultime guerre di suo padre, in cui sempre gli fu compagno. I suoi canti trasmessi di bocca in bocca, e frequentemente ripetuti nella lingua celtica originale, si conservarono fra quegli abitanti, finchè *Macpherson* verso alla metà del passato secolo da lor si fece a raccorli, e ne diede una traduzione letterale in prosa inglese, che poi dall'abate *Cesarotti* fu trasportata in versi italiani.

I soggetti dei due accennati poemi furono due spedizioni di Fingal nell'Irlanda, la prima contro Svarano re di Scandinavia, che erasi colà recato per togliere il regno di Temora al giovane Cormac, tutore del quale era Cucullino re d'Inisfela, una delle isole Etridi; la seconda contro Cairbar, che, ucciso Cormac, n'aveva usurpato il trono.

L'azione in amendue i poemi è brevissima. Nel primo, Svarano scende colle sue genti in Irlanda, attacca battaglia con Cucullino e lo vince; ma il gior-

(1) Altri piccoli poemetti abbiam pure di lui, che per la loro brevità non possono meritare il nome di poemi epici, siccome i due accennati.

no dopo sopraggiunge Fingal che vince Svarano, lo fa prigioniero, e l'obbliga a ripartire per la Scandinavia. Nel secondo Cairbar, dopo aver mortalmente ferito Oscar figlio di Ossian, da quello rimane ucciso; ma Catmor, fratello di Cairbar, si move per vendicarne la morte, e vinto rimane da Fingal.

Le descrizioni delle battaglie son pure in amendue estremamente brevi e concise; ma vari episodi opportunamente inseriti servono a dar maggior corpo ed estensione a' poemi.

Fingal, che in amendue è l'attore principale, inspira di sè la più alta e sublime idea. Valore, prudenza, magnanimità, giustizia, umanità, generosità, concorrono a formarne un sì perfetto eroe, che in niun altro poeta epico l'egual saprebbe incontrarsi.

Ben tratteggiati e variati sono pure gli altri caratteri; ma gli esseri soprannaturali in questi poemi non hanno parte, eccetto qualche menzione delle anime degli eroi vaganti sopra le nubi.

La condotta in amendue è semplicissima, sebbene non priva di opportuni incidenti; al forte e terribile il poeta sa mescolare acconciamente di tratto in tratto il tenero ed il patetico; e lo stile generalmente è quale abbiam detto trovarsi nelle poesie dei primi tempi delle nazioni, vale a dire pieno d'immaginazione e di passione, e animato dalle espressioni più ardite e dalle più forti figure. Questa nuova maniera di poesia però deve esser dagli Italiani ammirata, ma non seguita, perchè tutta lontana dall'indole della nostra, dal nostro clima, dalle nostre abitudini.

CAPO XI.

DELLA DIVINA COMMEDIA DI DANTE ALIGHIERI.

Perchè sarebbe turpitudine grande parlare di poesia italiana e non consacrare una pagina al padre della medesima, che è pure il più grande dei poeti da Omero a noi, crediamo nostro debito dire alcuna

cosa della Divina Commedia: s' ella debba porsi fra i poemi epici, perchè si chiami *Commedia*, quale ne sia il piano, e onde attinta l'invenzione. Aggiungeremo ancora alcune osservazioni sullo stile di Dante, e mostreremo esser egli in mezzo la più grande originalità, fedele imitatore di Virgilio, e termineremo coll'insegnare in che modo si debba studiare quella divina poesia, e ritrarne la bellezza nei nostri scritti.

Fu lungamente disputato, se la divina Commedia dovesse porsi fra i poemi didattici, o fra i satirici, o fra gli epici, e sembra che la lite ancora penda senza decisione. Se è lecito fare alcune osservazioni, noi cercheremo di provare che ella non è altro che una nuova foggia di epopea.

Pare che dalla poesia epica abbia incominciato la storia, e questa abbia progredito e variato secondo i progressi e i costumi delle diverse età del mondo. L'immortal Vico c'insegnò, che queste età in tre si ripartono, la prima delle quali si chiama degli Dei, la seconda degli Eroi, la terza degli Uomini. La ripartizione che si conviene alla storia, meglio e più si addice all'epopea, dalla quale la storia è nata; e però noi avvisiamo che Omero dettasse l'epopea conveniente alla prima età, finchè avvistosi Lucano che i tempi erano cangiati da quelli di Omero, diede una nuova forma di poema nella Farsaglia, che può dirsi il poema della seconda età. E poichè la maniera di Lucano non poteva convenire ai tempi dell'Alighieri, egli inventò il terzo genere di epopea conveniente alla terza età. Così Omero può dirsi il poeta degli Dei, Lucano degli Eroi, Dante degli Uomini. Il non avere osservato a questo, ha condotto i retori, i quali solo ad Omero e a Virgilio che lo seguì tenevano gli occhi, a condannare come troppo storica l'epopea di Lucano, non si avvedendo che col crescere della civiltà scemano all'epopea i mezzi di sostenersi, e a poco a poco conviene che pieghi alla Storia: e che perciò il poeta era stato condotto a quella forma dalla condizione dei tempi. Noi non dubitiamo che se

Lucano si fosse astenuto da certi vizi di stile, e avesse condotto a compimento il suo poema (cioè fino alla morte di Catone che fu l'ultimo cittadino della Repubblica Romana), la sua epopea non sarebbe inferiore in perfezione a quelle stesse di Omero e di Virgilio. L'età di Dante non aveva più eroi, nè omerici, nè lucaneschi: egli era in un secolo di tenebre, di grandi virtù, ma di più grandi vizi. Dante voleva dar luce alla sua età, voleva correggerla: gli uomini adunque dovevano essere il soggetto della sua epopea: e però egli diede la terza forma del poema epico, forma seguita con tanta lode dal Monti, il quale ben vide che presso di noi non era rimasto altro genere di epopea.

Dopo queste cose non sarà difficile conoscere, perchè desse il nome di *Commedia* al suo poema. Dante, come Omero e Virgilio, aveva accolto nel suo poema tutte le specie poetiche, e dovendosi dar nome, glielo diede da quella specie che sovrastava alle altre, la quale era la *comica*: poichè trattandosi di vizi, di cittadini, di scelleraggini, di colpe, or nella vita privata, or nella pubblica, lo stile comico doveva soprabbondare al paragone delle altre guise di stile poetico.

Soggetto di nuove dispute fu il definire, onde avesse Dante tolta l'idea del suo poema; e non mancò chi andasse a svolgere tutte le cronichette più insipide di quei tempi, per trovare quella donde fosse partita la scintilla che aveva animato il divino Poeta. Fu ancora chi sostenesse averne appresa l'idea dal viaggio d'Ulisse all'Inferno, narrato da Omero nell'Odissea; ma egli è ben dubbio l'affermarlo quando non si ha prova certa che Dante sapesse di greco, e le versioni latine d'Omero hanno incominciato tra il XIV e il XV secolo. Oltre di che ci pare che Dante sì generoso con chi diè mano al suo poema, avrebbe di ciò data alcuna lode al greco Poeta. A noi sia permesso il dirlo, sembra che Dante togliesse l'invenzione del suo poema del sesto dell'Eneide:

e ciascuno che si faccia ad osservare minutamente, forse converrà nella nostra sentenza. Perciò avvisiamo ch' egli chiamasse Virgilio *maestro ed autore*, ringraziandolo con queste due parole, non meno dell' avergli aperti i fonti poetici, lo che corrisponde a *maestro*, che dell' avergli data la invenzione del poema, lo che equivale ad *autore;* perchè volendo che Dante ringraziasse Virgilio solo d'avergli prestato lo stile, soverchierebbe la prima parte del terzetto:

> Tu se' lo mio maestro e lo mio autore;

e sarebbe inclusa nella seconda parte:

> Tu se' solo colui da cui io tolsi
> Lo bello stile che mi ha fatto onore.

A me par chiaro che di tre cose ringrazia, cioè dell' avergli dato esempio di poesia, che, come è detto, equivale a *maestro*, dell'avergli somministrata l'idea del poema, che equivale ad *autore* o *inventore*, e dell' avergli dato lo stile.

Tutti i commentatori si sono dati pensiero di chiarire i concetti della Divina Commedia: niuno però, che noi sappiamo, ha pensato a mostrare Dante imitatore di Virgilio. Che egli si sia proposto il poeta latino ad imitare, primo fu il Monti a darne aperti indizî, e a mostrare che Dante ha imparato dal suo maestro (1) « l' arte di vestire poeticamente i concetti: l' arte di esprimere con decoro e vivacità l'idee schive d' ogni fiore di favella: arte principalissima, senza la quale la poesia non è che misera prosa. E quanto in quest' arte fosse Virgilio maraviglioso, il mostrano le Georgiche, il più perfetto di tutt' i poemi ». Ma spingendo innanzi le osservazioni, a noi pare che i modi e le frasi stesse di Dante siano formate al conio Virgiliano, per modo che possa affermarsi, che l' arte di Virgilio e di Dante è una so-

(1) V. Monti, Proposta.

la, una sola la poesia. Si confronti la descrizione di Caronte che Virgilio diede nel VI dell'Eneide, e quella che l'Alighieri lasciò nel III Canto dell'Inferno, e si troverà che noi non andiamo lungi dal vero.

Quell'arte stessa però che Dante pose ad imitar Virgilio, sì che nulla gli togliesse l'imitazione all'originalità, è quella che debbe usare chiunque voglia formarsi alla scuola di Dante. Conciossiachè non istà l'imitazione nel prendere a luogo a luogo brani, frasi, espressioni; nè mancò (come fanno alcuni pedanti) nel recare modi e parole viete, asprezze di suoni, e quando vi ha nel sacro poema di oscuro, di strano; ma nell'apprendere la maniera di adornare tenui soggetti, di colorirli, di porli in moto e in azione (nel che consiste il nerbo della poesia), nel descrivere con potenza di affetto, nel porre in somma sotto i sensi quelle cose che sono più ritrose a venirci. A questo modo i Classici nostri appresero poesia da Dante, e il Tasso e l'Ariosto lo si proposero a modello; cosicchè quando gl'Italiani abbandonarono lo studio dell'Alighieri, si diè nel Marinesco, nel Frugoniano, nel falso.

Il primo studio adunque che noi vogliam fatto intorno a Dante è quello dell'elocuzione poetica. Confronti con Virgilio, analisi sul bello poetico per creare nuovi modi e nuove tinte; vedere come questi due grandi imitando la natura, l'hanno sempre rabbellita; osservarne le bellezze per ritrarle senza ombra di servilità nei nostri scritti; notare ciò che non fa per noi, anzi evitarlo: ecco l'uficio dello studioso, ecco la via che può condurre a certa lode. Poscia vorremmo che *esteticamente*, come ora dicono, si considerasse la Divina Commedia, onde osservare che le leggi del bello nei poeti sono quelle stesse che reggono tutte le arti: e quindi si pensasse a studiare la storia dei tempi in che scrisse l'Alighieri, poichè grandi oscurità nascono appunto dal non conoscersi gli avvenimenti di quella età, ferace di grandi virtù e più di grandi vizi. In questo modo il

poema sacro sarebbe con molto profitto studiato dalla gioventù.

Dopo queste cose, diremo brevemente del piano che Dante si propose. Egli volle istruire gl'Italiani nella morale e nella religione, non meno che nella politica. Come Ghibellino, la sua politica lo portò a grandi errori, e ad essere alcuna volta ingiusto e irriverente ai Romani Pontefici. Laonde si guardino i giovani dall'affidarsi alla faziosa politica del Ghibellino Poeta, la quale oltre essere indegna di un Italiano, e di un buon cittadino, non condurrebbe che a falsi giudizi. L'etica però del poema e la religione stessa sono eccellenti, e ben si addice a lui il nome di poeta della rettitudine.

Per condurre a fine il suo proposto, immaginò egli un viaggio per l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. Nei due primi regni ha per guida Virgilio: Beatrice nel terzo. Egli diede corpo alla sua invenzione con ogni maniera di più vivi colori, atti a commovere potentemente la fantasia ed il cuore. Leggendo le sue descrizioni, il lettore è costretto ad esclamare: *Non vide me' di me, chi vide 'l vero.* I concetti sempre elevati, e le fantasie a cui non bastano i bassi ingegni, condussero alcuni a denigrare alla poesia di Dante, ma egli non per questo è, e sarà sempre il principe dei poeti italiani: e coloro che tennero diversamente, sentenziarono la propria vergogna.

Vi ha pure chi giudica, tutte le bellezze racchiudersi nel solo Inferno, perchè quella poesia è più terribile e risentita; ma è fuor di dubbio che il Purgatorio e il Paradiso non sono meno poetici: nel Purgatorio vi è continuamente una dolce pietà che innamora; nel Paradiso ogni maggiore sublimità a cui possa giungere umana poesia. E se si vuole trovare il perchè i più si arrestano alla lettura dell'Inferno o al più del Purgatorio, e del Paradiso si passano, egli è questo, che le scene dell' inferno sono più facili a cadere sotto i sensi, e i colori sono for-

ti, e il satirico vi è più pungente, sicchè chiunque il sente di leggeri, e si scuote a quelle prepotenti fantasie. Nel Purgatorio vi è un po' più di astrazione, e la poesia meno facile si porge ai sensi. Nel Paradiso poi tutto il bello è tale, che la sola mente dei filosofi e dei poeti ne può giudicare, conciossiachè la sublimità stessa di che ridonda sorpassi le forze dei mediocri intelletti. E di questa verità lo stesso divino Poeta fa accorto il lettore al cominciare del secondo canto del Paradiso, ove dice:

> O voi che siete in picciolctta barca,
> Desiderosi d'ascoltar, seguiti
> Dietro al mio legno che cantando varca,
> Tornate a riveder li vostri liti:
> Non vi mettete in pelago, chè forse,
> Perdendo me, rimarreste smarriti.
> L'acqua ch'io prendo giammai non si corse:
> Minerva spira, e conducemi Apollo,
> E nuove Muse mi dimostran l'Orse.

E per testimonianza adunque che di sè rende il poeta, e per quello che gl' intelligenti dell'arte poetica possono giudicare, certo è che più sforzo di poesia si trova nel Paradiso, più sublimità, più arte. Chi sa quanto sia difficile a dar colore poetico alle più sottili astrazioni, entrerà presto nel loro concetto.

Non possiamo por fine, senza avvertire a chiunque vorrà farsi istudiatore di Dante, che egli conviene avere buone avvertenze per non lasciarsi prendere, anzichè dal vero bello, da ciò che è difettoso; ed esorteremo a premettere allo studio di Dante la lettura dell'aureo libro, *della maniera di studiare i trecentisti*, lasciatoci da Giulio Perticari, libro che dovrebbe essere a mano, non meno di chi studia, che di chi insegna. Anche la *Ragione poetica* del Gravina potrà recare grandissimo giovamento.

Certamente di gran bene verrà alle lettere Italiane se continuerà, anzi rinvigorirà sempre più lo stu-

dio dell' Alighieri; e forse questo sarà il mezzo più acconcio e potente per togliere ogni divisione letteraria; poichè amendue le scuole che oggi in Italia l'una contro l'altra combattono, a non molto verranno a pace onorevolissima, avendo tutte e due l'Alighieri a capo, e militando sotto le medesime insegne. Ed io quasi mi affido che in breve di queste due scuole una sola si formerà, il gusto e lo stile della quale sarà tutto italiano; e deposti i nomi antichi con che furono alle prese, non altro nome vorranno che quello che alle lettere viene dalla nostra bella nazione. Questa scuola prenderà adunque nome di italiana, e di tal nome sarà degna, e converrà alla civiltà presente non meno che all'antico sapere.

CAPO XII.

DEL MODO TENUTO DALL'ALIGHIERI IMITANDO VIRGILIO. SI ACCENNA PURE DEGLI ALTRI CLASSICI.

Dissi che l'Alighieri aveva foggiata la sua maniera poetica sopra la maniera poetica di Virgilio, e comechè Vincenzo Monti abbia accennato a questa sentenza, pure io mi dubito che alcuni peneranno a darmi fede, parendo che l'elocuzione del poeta latino sia più dolce, più facile che non quella dell'italiano. Diranno; avrà tolto sì, ma non ciò che forma il fondo della frase e della elocuzione, come ho più sopra toccato nel precedente capitolo. E però per ridurre a certezza questo fatto, mostrerò prima le frasi dell'epopea latina trasportate nell'italiana, poi farò conoscere un ugual modo di colorire avere tenuto i due poeti; e Dante ove par più lontano da Virgilio essergli da costa, e imitarlo.

Incominciando adunque da quei modi che ora la memoria mi mette innanzi, si ponga mente ai seguenti;

Dante: *È cosa dura.* Virgilio, *Durus labor,*

Dante: *Selva selvaggia ed aspra e forte...*

Virgilio: *Silva fuit, late dumis atque ilice nigra*
Horrida, quam densi complerant undique sentes.

Rispetto poi all'epiteto di *selvaggio* dato alla selva, è cosa tutta ad imitazione di Virgilio, il quale disse

. . . . uteroque recusso
Insonuere cavae gemitumque dedere cavernae;

modo tolto dai Greci, come osserva Servio. E credo che questo trarre l'epiteto dal nome del soggetto, non sia solo vaghezza di lingua o figura, ma proprietà conciossiachè si spieghi meglio la qualità principale della cosa che si vuol significare. Noi Italiani abbiamo per proprietà di lingua formare il superlativo col replicare il positivo, come *basso basso*, *bello bello*, per *bassissimo*, *bellissimo*. Sarebbe egli eguale proprietà alcuna volta formare il superlativo coll'epiteto positivo tratto dal nome stesso del soggetto? Avrebbe Dante voluto con questo dire una *selva orridissima*? avrebbe voluto dire Virgilio le *profondissime caverne*? Sel veggano i filologi, e decidano. Io ne sono forte in dubbio. Ma seguitando all'incominciato paragone, Dante diceva:

Che nel pensier rinnova la paura;

Virgilio: *Quamquam animus meminisse horret.*
Horror pectus habet.

disse Virgilio: *Mens perculsa metu;*

e Dante: *Che mi avea di paura il cor compunto,*

e appresso

Là dove molto pianto mi percuote.

E se indi si trovano in Dante i seguenti modi *stretto da timore*, *combattuto da timore*, *sciolto da timore*, in Virgilio si hanno gli altri, *Pavor humilis stravit corda*, *pulsans haurit corda*, *solvere formidine ter-*

ras, *solvere corde metum*, *solvere metus*. Dante dice che vide *le spalle del monte vestite dei raggi del pianeta* ... Virgilio aveva detto: *Nix infusa humeros tegit Atlantis duri*; e nel sesto dell' Eneide aveva usata la stessa frase del *vestire col lume*, *et lumine vestit purpureo*.

Dante dice: *l' animo che fugge ;* Virgilio: *refugit animus.*
Treman le vene e i polsi, dice Dante; Virgilio: *Tremor occupat artus, pavor pulsans, horror quatit membra.*

Dante ha: *Il volgersi del tempo e degli anni;* Virgilio: *volvitur annus — annis volventibus — volvendis mensibus — volvenda dies.*

Dante: *La vostra miseria non mi tange.*
Virgilio: *Tangit Atridas dolor — mentem et mortalia tangunt — si quis honos animum tangit.*

Dante: *Duro giudizio frange ;*
Virgilio: *Fractae vires — franguntur doli.*

Virgilio: *Verba facere ;*
Dante: *parole fatte — far parole.*

Virgilio avea detto che *il terrore gli corse per l'ossa — Tremor per ossa cucurrit ;* Dante colla stessa frase disse:

E tanto buon ardire al cor mi corse.

Dante dice che gli *stornei sono portati dall' ali ;*
Virgilio: *fertur alis*, e *fusais hinc tollitur a'is.*

Dante ha: *la cura che morde ;*
Virgilio: *quando haec te cura remordet.*

Dante dice delle ossa di Manfredi:

Or le bagna la pioggia e move il vento ;

Virgilio dice della sommità dell' Atlante:

Vento pulsatur et imbri.

Rigar di sangue e di lacrime il volto, è in Dante: in Virgilio, *fletu ora rigare*, — *vultum lacrimis — arma cruore.*

Dante: *Ruppemi l'alto sonno nella testa*
Un greve tuono....
Virgilio: *Olli somnum ingens rupit pavor.*

Dante: *Indegno di posa.* Virgilio: *indignatus pontem.*

Dante: *Ma se conoscer la prima radice*
Del nostro amor tu hai cotanto affetto....
Virgilio: *Si tantus amor casus cognoscere nostros.*

Dante dice: . . . *Tu vuoi ch' io rinnovelli*
Disperato dolor che il cor mi preme;
Virgilio: *Infandam regina jubes renovare dolorem*; e altrove *corda premit.*

Dante: *Dipingere il volto di maraviglia, di timore*;
Virgilio: *Pingunt pallore corymbos.*

Dante: *Parlar coperto.* Virgilio: *Tegit consilium.*

Virgilio: *Agnosco veteris vestigia flammae;*
Dante: *Conosco i segni dell' antica fiamma.*

Virgilio: *Vestigia premere, — legere — figere — torquere*

sono modi tutti recati quasi identicamente dall' Alighieri — Virgilio chiamò *candens* il sole; Dante disse che *imbianca.* — E così dicansi del *sedere della terra*, del *giacer della valle*, del *dilagarsi del mare*, dello *stendersi della via*, e che so io, che sono guise di favellare tratte dall' officina virgiliana.

Nè soltanto la frase con che l' elocuzione acquista anima e vita poetica, ma le immagini egli levò di peso, nulla però coll' imitazione togliendo all' originalità. Eccone qui appresso alcuni luoghi, nei quali è degno d' osservazione il vedere come il poeta seguendo Virgilio, e togliendo dal suo fondo le idee, egli si mostra creatore.

Virgilio: . . . . *lassove papavera colla*
Demisere caput pluvia cum forte gravantur.

Di quà l' Alighieri crea la divina similitudine :

Come i fioretti dal notturno gelo
Chinati e chiusi, poi che il sol gl' imbianca
Si drizzan tutti aperti in loro stelo.

Virgilio: *Qualis spelunca subito commota columba,*
Cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,
Fertur in arva volans, plausumque exterrita pennis
Dat tecto ingentem: mox aere lapsa quieto
Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas:

Dante: *Quali colombe dal desio chiamate*
Con l' ali aperte e ferme al dolce nido
Volan per l' aer dal voler portate.

Virgilio: *Nox erat, et terras animalia fessa per omnes*
Alituum pecudumque genus sopor altus habebat:

Dante: *Lo giorno se n' andava, e l' aer bruno*
Toglieva gli animai che sono in terra
Dalle fatiche loro...

Virgilio: *Jamque oratores aderant ex urbe latina*
Velati ramis oleae, veniamque rogantes:

Dante: *E come a messagger che porta olivo*
Tragge la gente per udir novelle,
E di calcar nessun si mostra schivo.

Virgilio: *Ter conatus ibi collo dare brachia circum,*
Ter frustra comprensa manus effugit imago.

Dante: *O ombre vane fuor che nell' aspetto!*
Tre volte dietro lei le braccia spinsi,
E tante mi tornai con esse al petto.

E nuova maniera di creare imitando è quella dell' Alighieri, allorchè trasporta da una imagine all' altra, che assomiglia movenze, colori e direi atteggiamenti. Virgilio, ad esprimere che l' ignavo agricoltore avrà a patire danno di fame, mostra la disperazione di lui dagli atti che il disperato bisogno di pascersi gli fa fare, e dice così:

Heu magnum alterius frustra spectabis acervum,
Concussaque famem in silvis solabere quercu.

Dante doveva esprimere il dolore del villanello che vede di brina, che sembra neve, imbiancarsi la terra, quando non è provveduto ancora del necessario in casa. Dice adunque per la stessa figura:

Il villanello a cui la roba manca
Si leva, e guarda e vede la campagna
Biancheggiar tutta; ond' ei si batte l' anca:
Ritorna a casa ...

Chi si addentra un poco nell'artifizio poetico di questi due luoghi, vedrà che nell' uno e nell' altro collo stesso colore è resa l' immagine, sebbene sott' altro aspetto. Virgilio dice che la barca di Caronte, al sentire il peso della persona di Enea, per fessure, che vi si fanno, riceve dentro l' acqua e geme al peso:

. . . . , . simul accipit alveo
Ingentem Aeneam: gemuit sub pondere cymba
Sutilis, et multam accepit rimosa paludem.

Il poeta italiano della idea stessa si vale, la fa propria, e togliendo da Virgilio, dà il suo:

Lo duca mio discese nella barca,
E poi mi fece entrare appresso lui;
E sol, quand' io fui dentro, parve carca.
Tosto che il duca ed io nel legno fui,
Segnando se ne va l' antica prora
Dell' acqua più che non suol con altrui.

E qui pure il *segar della prora* è modo di Virgilio — *secat aequora fuga — secant Carpathium, Libycumque — secabat fluctus — secabat aere salis campos.*

Ma dove Dante imitò, eguagliò, quasi vinse il suo maestro, fu nella mimica delle passioni. Bastino pochi esempi per molti, perchè io non abbia ad eccedere i termini della brevità a cui devo tenermi.

Virgilio, perchè Anna prenda a cuore l'amore di Didone, fa che chiuda il discorso con le lacrime:

Sic effata, sinum lacrymis implevit obortis.

Dante fa che la donna celeste scenda a raccomandare lui smarrito nella selva a Virgilio, perchè lo sovvenga, ed ecco il discepolo emulare il maestro:

Poscia che m'ebbe ragionato questo,
Gli occhi lucenti lagrimando volse,
Perchè mi fece del venir più presto.

Virgilio, a mostrare la subita ira nata in Caronte al vedere un uom vivo appressarsi alla sua barca, fa che l'assalga con queste parole:

Quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis,
Fare age, quid venias; jam istinc et comprime gressum.

Dante, ad esprimere l'ira del centauro che lui vivo vede scendere nella cerchia dei violenti, in atto di passione somigliante dice così:

E l'un gridò da lungi: a qual martiro
Venite voi, che scendete la costa?
Ditel costinci; se nò l'arco tiro.

Nè volle imitare solo queste cose da Virgilio l'Alighieri, ma sì anche la postura dei luoghi, secondo gli metteva bene ritrarli. Virgilio fa che negli Elisi Anchise tragga in luogo rilevato Enea, onde possa raffigurare le persone che intendea mostrargli:

Conventus trahit in medios turbamque sonantem,
Et tumulum capit, unde omnes longo ordine possit
Adversos legere, et venientum discere vultus

Dante nel limbo si trova in eguale stato di cose, e quindi così descrive il luogo, e dice:

Traemmoci così dall'un de' canti
In luogo aperto, luminoso ed alto,
Sì che veder si potean tutti quanti....

Così pure Minosse fu descritto con eguali colori da amendue i poeti. Il latino lo tratteggiava a questo modo:

Quaesitor Minos urnam movet: ille silentum
Conciliumque vocat, vitasque et crimina discit.

Il fiorentino scolpendo più profondamente l'immagine, e ritraendola a tratti di pennello più risentito, diceva:

> *Stavvi Minosse orribilmente e ringhia,*
> *Esamina le colpe nell' entrata,*
> *Giudica e manda secondo che avvinghia.*

E che differenza vi ha dal cerbero Virgiliano al Dantesco? Null'altro che la differenza che era necessaria tra stile e stile. E Dante ben sentiva che la nuova epopea, la quale egli dettava descrivendo i vizî degli uomini, voleva stile diverso dall' antica che si sublimava nelle azioni degli eroi e dei Numi. Ecco ov'è il secreto dell'arte, per cui molti non hanno ravvisato somiglianza là dov'era imitazione. I modi latini tutti eroicamente epici, nel trasformarsi che fanno sotto la mano di Dante adattandosi alla comica sua epopea prendono novità, sembrano creazione novella; e lo sono in quanto alla forma, nol sono però in quanto alla materia. Perlochè mi pare non isbalestrare dal segno, dicendo che la materia dello stile dantesco è tratta da Virgilio, la forma è tratta dalla mente immensa del cantore dei tre regni. Forse egualmente può dirsi del concetto intero del poema. Quel triplice edifizio sta sopra fondamento gettato da Virgilio nel sesto libro dell' Eneide; onde a ragione egli disse, e volentieri il ripeto, *tu se' lo mio autore*, cioè l' inventore delle cose da me cantate, come già Fedro disse: *Æsopus auctor quam materiam reperit*, *Hanc ego polivi.* Potrei dilungarmi in questo se volessi, ma mi contento del poco accennato, e verrò ad altre osservazioni.

Invito gli studiosi a leggere nel sesto dell' Eneide la descrizione di Caronte e dell' animc che sulla riva di Stige cadono come le foglie degli alberi in autunno, e raffrontarla con ciò che leggesi nel terzo canto dell' Inferno, e dirmi se Dante nello stile e nei

concetti è veramente imitatore (e qual imitatore!) di Virgilio

Un vecchio bianco per antico pelo ;
Cui plurima mento — Canities inculta jacet ;

la qual canizie dopo con bella metastasi è poi detta — *lanose gote. Stant lumina flamma — Intorno agli occhi avea di fiamme rote ;* — e poscia *Caron dimonio con gli occhi di bragia.* Nè a tanto mi arresterò, ma seguiterò dicendo che le movenze, l'atteggiarsi del demonio, i panni, i modi, il pregare dell'anime, l'andare della barca, e tutto insomma che è necessario a formare sì bel dipinto, è ritratto da Virgilio. Imparino quindi i giovani in questo paragone come si possa ottenere ciò che altrove dissi, cioè imitare e creare. Queste due descrizioni sono due dipinti vivissimi che rappresentano un solo soggetto, ma originali amendue. Ti par vedere Raffaello e Michelangelo in due tele diverse pennelleggiare un sol fatto. Creatori amendue, amendue imitatori, ma ciascuno secondo lo stile proprio e con arte di maestro, che nulla vuole dagli altri, nell'atto stesso che tutto che può toglie dagli altri e fa suo proprio. Il Padre Cesari nel quinto Dialogo al canto XIII dell'Inferno, avvisando il concetto di quel canto preso interamente dal terzo libro dell'Eneide, al verso 22 e seguenti, fa di quel canto analisi, e conchiude andare innanzi l'Italiano al poeta latino, perchè più viva e rianimata gli pare la pittura. Io non metterò lingua in questo; ma solo avviserò che la pittura di Virgilio non è che un breve episodio di un quadro, e quella di Dante è quadro da sè. Oltreciò, ricordando il precetto dell'immortale Torquato Tasso, al poema eroico non essere concesso ricercare quelle vivezze e quei risentimenti di stile che si confanno agli altri generi di poesia, dirò che Virgilio come epico-eroico va del pari con Dante epico-co-

mico, e che quel vantaggio che pare preso dal poeta nostro sopra di lui è il vantaggio che gli dà il diverso genere di poesia, la quale egli tratta. Perocchè questa è avvertenza da non lasciare giammai da chi ha senno, giudicando non meno dei prosatori che de' poeti; e se a questo avesse osservato il Galilei, non avrebbe dato quei strani confronti fra il Tasso e l'Ariosto; poichè confronto non istà fra poesia sublimemente epica, e poesia liberamente romanzesca. E se all'Ariosto come a Dante era concesso abbandonarsi al genio della propria fantasia, al Tasso come a Virgilio conveniva tenersi dentro i confini di una poesia che non vuole se non casti e parchi ornamenti.

Bastimi ora come per saggio recare in luogo dell'intero canto XIII il conforto della descrizione delle Arpie:

Virginei volucrum vultus, foedissima ventris
Proluvies, uncaeque manus, et pallida semper
Ora fame.

Ali hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre:
Fanno lamenti in su gli alberi strani.

Ora vengo ad un altro luogo (sebbene anche fossero assai al bisogno quelli che qui ho recato) il quale porrò come suggello alle cose che ho discorso finora in fatto dell'imitazione continuamente tenuta dall'Alighieri, fedele discepolo del grande suo maestro Virgilio:

Porta adversa, ingens, solidoque adamante columnae:
Vis ut nulla virum, non ipsi exscindere ferro
Coelicolae valeant. Stat ferrea turris ad auras;
Tisiphoneque sedens, palla succincta cruenta,
Vestibulum exsomnis servat noctesque diesque.

Ecco la città di Dite, ecco le sue torri, *vermiglie come se di fuoco uscite. Le mura mi parea che ferro fosse.*

Ed altro disse, ma non l'ho a mente,
Perocchè l'occhio m' avea tutto tratto
Ver l'alta torre alla cima rovente,
Ove in un punto vidi dritte ratto
Le furie infernal di sangue tinte,
Che membra femminili aveano ed atto;
E con idre verdissime eran cinte,
Serpentelli e ceraste avean per crine
Onde le fiere tempie erano avvinte.

Questi versi e quelli che seguono non sono essi imitati da quelli di Virgilio recati più sopra? Dirà taluno che anche da Tibullo è tolta la corona di serpi di che si fanno capello le furie.

Tisiphoneque impexa feros pro crinibus angues.

e così dirà tolte da Ovidio nelle Metamorfosi, e da Lucano moltissime cose, specialmente nel Canto XXV dello Inferno; e bene sta: ma non pertanto Dante, anche quando trasporta nella sua Commedia le idee degli altri poeti, non si cessa dall' essere imitatore di Virgilio. Come mai questo esser può, domanderà qualcuno? Egli è agevole il vederlo. Dante togliendo i pensieri altrui, li ha prima maturati e ritratti nella divina sua mente; poi nell' esporli ha dato loro veste dantesca con arte virgiliana. Da ciò si vede come si può togliere da tutti ed imitare un solo; cosa che nella testa d' alcuni, per altro uomini dotti, non entrava; poichè alcuni dicevano doversi imitare da tutti; altri doversi prendere ad imitare un solo. Stranezza l'una e l'altra: poichè imitando di qua e di colà, lo stile non avrà mai colorito suo proprio ed eguale, imitando un solo avrà una tinta tolta a prestanza, e non propria; e sebbene pregevole, sarà sempre servile. Laonde devesi fare ricchezze di concetti, di vaghezze di stile da tutti i classici; quanto poi al colore dello stile, si deve trarre dal proprio sentimento. E perchè noi possiamo sentir rettamente la cosa, ma non bene ritrarle agli occhi degli altri, dobbiamo prendere ad esem-

pio l'arte unica di qualche sommo, e alla maniera di quello dar forma allo stile. E però Dante, dopo aver detto che da Virgilio aveva attinta l'invenzione dicendo che da lui pure aveva tolto lo stile, vi aggiunse, *tu sei solo*, per insegnare a noi che com'egli dal solo Virgilio, così noi l'arte sola d'un sommo dobbiamo imitare.

Per tal maniera ci gioverà molto la ricchezza degli altri, che in nostre mani venuta, sarà nostra; scriveremo secondo il sentir nostro, non mai falseggiandolo per farci servili ad alcuno; e la forma, che è il sommo dell'arte, nello stile prenderemo da sicuro maestro: in quella guisa che Dante trasse dai Classici latini quanto bello in essi trovò che gli giovasse recar nella sua Commedia, lo espresse coi modi risentiti della sublime sua fantasia, e condusse lo stile coll'arte del suo maestro Virgilio.

Che si dovrà poi dire dell'artifizio di creare e perifrasi e antifrasi, tutte proprie come paiono e lo sono in fatto dell'Alighieri, ma tutte tratteggiate col pennello Virgiliano? Io non dubiterò affermare che i modi più nuovi, più propri di Dante, sebbene siano cosa tutta sua, pure sono tutti formati a quel modo che suole Virgilio in simili casi, e direi sullo stesso stampo foggiati. Virgilio, ora dalle circostanze più peculiari, ora dalle qualità più sfolgoranti, prende la denominazione delle cose, talvolta dalla somiglianza che hanno con altre, e talvolta anche riducendole a' suoi primi elementi, e notandone le cause produttrici e gli effetti: e ne trae di là, direi quasi, le prime forme. In Virgilio le cose più lontane dai sensi sono ai sensi sottoposte: tutto ha vita, movimento, azione; gli occhi della tua fantasia non solo, ma quelli che hai in capo vagheggiano le idee che egli ti presenta; ogni cosa umile, per opera di questo artefice sovrano si nobilita, ogni cosa astrusa diviene visibile, ogni idea più astratta diviene concretissima. Questo ebbe osservato Dante, e con tali artifizi condusse le sue creazioni.

E se tu ti fai ad esaminare i tratti più sublimi e più patetici, e li riduci al principio dell' arte, scorgerai questo vero a prima giunta. È cosa tutta originale la trista narrazione delle sciagure che amor diede a Francesca da Rimini; ma l' arte è tutta di Virgilio. Richiama gli amori di Didone, e più gl'infelici casi di Euridice, tu vedrai arte eguale in disuguale invenzione. E la pietà e lo sdegno che prendi alla pittura delle miserie d' Ugolino, non sono esse toccate con quegli artificii con cui Virgilio pennelleggiò la disperata fine di Laocoonte?—

Ma io darei nel soverchio, se più oltre volessi rintracciare questa verità, che agli occhi miei è si manifesta; e credo pure lo sia a quanti hanno educata sopra Virgilio la mente, e quindi hanno studiata la Divina Commedia. Laonde coloro che amano scrivere in poesia non si distolgano mai dallo studio di questi due grandi poeti, nè dalla imitazione de' medesimi.

Ora come si deve imitare Dante, domanderà taluno? Com' egli ha imitato Virgilio, e non altrimenti, rispondo io. E però non imitatori, ma servili copiatori delle sue bellezze sono coloro che a brano ne riportano i tratti più vivi, e che vanno in busca delle oscurità, degli arcaismi e delle asprezze, che non rado in quel sacro volume s'incontrano, colpa de' tempi, non dello scrittore. Chi disse il Frezzi imitatore di Dante non badò che al suono e alla durezza del verso: peggio giudicò chi in Minzoni trovò le tinte Dantesche. Il Tasso e l' Ariosto imitarono Dante, e furono poeti tanto più grandi, quanto meno da lui tolsero del suo, quanto più ne raggiunsero l' arte.

E chi desideri vedere come quest'arte Dantesca dell' imitare mantenga sempre novità, faccia un poco il confronto dell' arte con che l' Ariosto ed il Tasso hanno imitato Virgilio. Prendete l' episodio di Cloridano e Medoro dettato dall' Ariosto ad imitazione di quello di Niso e di Eurialo, che sta nel nono libro dell'Eneide, ed osservate come per troppo seguire non l'arte, ma le immagini Virgiliane, l' Ariosto ci perde

nell'invenzione. Prendete la disperazione di Didone abbandonata, e mettetela a fronte di quella di Armida abbandonata, e vedrete il bello che dicono originale quasi scomparire. Non dirò io per ciò difettivi questi episodi, ma solo non li dirò nuovi, perchè l'imitazione è troppo manifesta, e le immagini sono senza molta varietà le stesse che nel poeta latino.

Dal che ne traggo che la prima e la seconda maniera d'imitazione sono lodevoli; con questo divario però, che nella prima lo scrittore si mantiene originale, quantunque in sostanza sia imitatore; e nell'altra non è che eccellente imitatore. La prima maniera conduce gli scrittori ad essere sempre nuovi e grandi, la seconda ad essere sempre eletti, nobili, ma senza novità. Colla prima si può uscire dalla schiera volgare de' poeti, coll'altra è facile cadere nella vile greggia de' pedanti.

Dopo queste cose io prego coloro che hanno il nobile ufficio dell'insegnare l'arte de' poeti, a volere far notare ai giovani quanto ho qui esposto e dichiarato; e fatto ad essi prima chiaro con buona analisi l'artificio delle bellezze Virgiliane, dovranno col medesimo modulo, direi quasi, misurar le Dantesche, e porle innanzi ai medesimi, sì che ne gustino il vero. Nè di alcuna cosa si diano maggiore pensiero, esponendo la Divina Commedia, che del bello poetico condotto con egual arte in amendue quei grandi poeti, e ricordino ad ogni passo ciò che quel Divino scrisse di sè:

> **Tu se' lo mio maestro, e 'l mio autore,**
> **Tu se' solo colui da cui io tolsi**
> **Lo bello stile che m'ha fatto onore.**

(*G. I. M.*)

CAPO XIII.

DELLA POESIA DRAMMATICA.

La poesia drammatica abbraccia la *tragedia*, la *commedia*, i *drammi pastorali*, i *drammi seri* e *buffi per musica*, gli *oratorii*, e le *cantate*.

ARTICOLO I.

Della Tragedia.

La tragedia presso i Greci, da cui ebbe origine, non fu a principio che una specie di canzone per le feste di Bacco, al quale sacrificavasi un capro; e da *tragos* capro, e *ode* canto, ha derivato il suo nome.

Tespi, che viveva circa 536 anni avanti l'era volgare, fu il primo ad introdurre un attore, il qual di mezzo alla canzone che cantavasi a coro, facesse da solo una recita in versi. *Eschilo*, il quale venne 50 anni dopo, sostituì ad essa un dialogo fra due attori, in cui s'ingegnò di combinare qualche storia interessante, e mise i suoi attori sopra di un palco adorno di convenevoli scene e decorazioni. Questo incominciò a dare una forma regolare al dramma; che fu poi recato alla sua perfezione da *Sofocle* ed *Euripide*.

Il fine della tragedia, secondo Aristotele, è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore; più chiaramente però si può dire essere quello di perfezionare con virtuosi affetti la nostra sensibilità, destandoci compassione per gl' infelici, amore per gl' innocenti e dabbene, odio pei viziosi e malvagi.

Per questo oggetto richiedesi che il poeta s'appoggi a qualche storia patetica e interessante, e che la presenti in una maniera probabile e naturale.

Alcuni critici esigono che il soggetto non sia mai di pura invenzione, ma fondando sopra una storia reale, siccome sono per lo più le greche tragedie. Non può negarsi però che una storia finta, ove sia propriamente condotta, può interessare il cuore ugualmente che una vera; e n' abbiamo l' esempio nella Zaira, nell' Alzira, e in qualche altra tragedia di *Voltaire*.

Ma per meglio sostenere l' illusione, giova che queste pure abbian qualche relazione a vere storie e conosciute, siccome l' hanno le due citate pur ora.

La cosa più importante si è, che la condotta sia naturale e verosimile; percioechè ogni inverosimile

circostanza soffoca la passione nel suo nascere, e guasta il proposto effetto della tragedia.

Ciò ha dato luogo a stabilire come essenziali a questo genere di componimento le tre *unità*, di *azione*, di *luogo* e di *tempo*.

L' *Unità d' azione* è molto più necessaria alla tragedia, che all' epopea; perciocchè nel breve spazio, che alla tragedia si permette, una moltiplicità d' azioni incrocicchiate non può che distrarre l' attenzione, e impedire che la passione si fermi sopra d'alcuna. Di questo difetto meritamente è accusato il Catone di *Addisson*, dove la passione dei due figli di Catone per Lucia, e quella di Ciuba per la figlia di Catone, non han veruna connessione coll' azion principale, che è la morte di Catone per non cader nelle mani di Cesare.

Non è però da confondere l' unità dell' azione colla semplicità dell' intreccio. Questo si dice semplice, quando vi s' introduce poco numero d' accidenti. Ma egli può essere complesso, vale a dire può abbracciare un numero considerabile di persone e d' avvenimenti senza mancar d' unità, purchè tutti gli avvenimenti si faccian tendere al principale oggetto dell' opera, e sian con quelle acconciamente connessi.

Tutte le greche tragedie non sol mantengono l' unità d' azione, ma sono pur molto semplici nell' intreccio, sicchè qualche volta appaiono fin troppo nude, e destituite d' avvenimenti interessanti. Dai moderni è stata adottata nella tragedia una molto maggiore varietà; si è tentato uno sviluppo maggiore di caratteri, maggior intreccio ed azione vi si è introdotto. Con ciò la curiosità si tiene più desta e sospesa, più interessanti situazioni si fanno nascere, lo spettacolo si rende più animato e più istruttivo. Convien tuttavia guardarsi dal sopraccaricar di soverchio l' azione d' avvenimenti: perciocchè allora divien confusa e intralciata, e molto perde conseguentemente del suo effetto.

Non solamente nella generale orditura della favola dee studiarsi l' unità d' azione; ma deve essa pur regolare i diversi atti, in cui la favola è compartita.

La divisione d' ogni tragedia in cinque atti non ha altro fondamento che la pratica comune, e l' autorità d' *Orazio* (De Arte poet.):

Neve minor, neu sit quinto productior actu.

Nel teatro greco la divisione degli atti era del tutto sconosciuta. La tragedia era una rappresentazione continuata dal principio alla fine: il palco non era mai vuoto, nè mai si calava il sipario; ma quando gli attori a certi intervalli si ritiravano, continuava il coro, e cantava cose relative all' azione medesima. Nè questi intervalli erano tra loro eguali, ma adattati all' occasione e al soggetto, e dividevano l'opera quando in tre, e quando in sette o otto parti.

Presentemente però, poichè la pratica ha diviso ogni tragedia in cinque atti, ed ha fissato alla fine di ogni atto una pausa totale nella rappresentazione, dee il poeta procurare che questa pausa cada in luoghi opportuni, dove nell' azione vi abbia una pausa naturale, e dove se l' immaginazione dee supplir qualche cosa non rappresentata sopra la scena, possa supporre che sia avvenuta durante quell' intervallo.

Il primo atto dee contenere una chiara esposizione del soggetto; deve nello stesso tempo eccitar la curiosità degli spettatori, e fornir loro i mezzi onde intendere quel che segue; deve informarli dei personaggi che hanno a comparire, dei diversi lor fini e interessi, e dello stato delle cose al momento che l'opera incomincia. Questa esposizione nei primi tempi faceasi per mezzo d' un prologo, ossia d' un personaggio separato, che veniva a dar ragguaglio dello argomento dell' opera: or questo si manifesta da sè medesimo per la conversazione dei primi attori che si presentano sulla scena.

Nel secondo, terzo e quarto atto il nodo deve gradatamente stringersi, e avvilupparsi. Non deve però il poeta a ciò introdurre più personaggi di quel che son necessari, e dee mettere quei che introduce nelle

situazioni più interessanti. Non hanno ad esservi incidenti inutili, non scene di oziosa conversazione, o di mera declamazione. L'azione dee andar sempre crescendo, e a misura che cresce, dee sempre più rinforzarsi la sospensione e l'interesse degli spettatori. La pietà, il terrore, l'amore ai buoni, l'odio ai malvagi deve regnare in tutta la tragedia. Ove l'interesse e la passione languisce, non v'ha più merito tragico.

Il quinto atto è il luogo della catastrofe o dello scioglimento, ove l'arte e l'ingegno dell'autore dee principalmente di sè dar prova.

La prima regola riguardo a questo si è che lo scioglimento si faccia per mezzi probabili e naturali. Quindi tutti gli sviluppi che nascono da travestimenti o da incontri notturni, o da abbagli di una per altra persona, o da simili teatrali ripieghi, son viziosi.

In secondo luogo la catastrofe deve essere semplice, dipender da pochi accidenti, e inchiuder poche persone; perciocchè la passione non è mai sì viva, quando è divisa fra molti oggetti, e vieppiù soffocata rimane, quando gli accidenti son tanto complessi e intralciati, che l'intelletto debba faticar per intenderli.

In terzo luogo, nella catastrofe non dee regnare che il sentimento e la passione; a misura che s'avvicina, ogni cosa dee prendere calore e moto; non lunghi discorsi, non freddi ragionamenti, non ostentazioni di spirito in mezzo agli avvenimenti solenni e terribili, che chiudono qualche gran rivoluzione dell'umana fortuna. Qui il poeta più che altrove debbe esser semplice, serio, patetico, e non parlar che il linguaggio della natura.

Gli antichi assai amavano lo scioglimento fondato su quelle ch'essi chiamavano *anagnorisi*, che val riconoscimento; ed è quando si scuopre essere una persona diversa affatto da quel che si credeva. Qualora tali scoperte sieno condotte con artificio, e fatte nascere naturalmente e inaspettatamente in critiche si-

tazioni, producono effetto grandissimo. Tale è la famosa anagnorisi di *Sofocle*, che forma tutto il soggetto del suo Edipo tiranno, e che indubitatamente è la più ricolma di agitazione, sospensione e terrore, che sia mai stata esposta sopra le scene, e tali quelle del Merope del *Maffei*, di *Voltaire* e di *Alfieri*.

Non è essenziale alla catastrofe della tragedia che termini luttuosamente. Può esservi nel corso dell'opera abbastanza di agitazione, di affanno e di tenera commozione eccitata dai patimenti e dai pericoli delle persone virtuose, ancorchè queste sul fine sieno rendute felici colla punizione dei lor nemici, come si scorge nell'Atalia di *Racine*, nella Merope dei tre summentovati autori, e in parecchie altre. Generalmente però lo spirito della tragedia pende piuttosto a lasciar nell'animo l'impressione d'un virtuoso rammarico.

Presentasi qui naturalmente la quistione, onde avvenga che quei sentimenti di rammarico e di tristezza, che eccita la tragedia, piacciono all'animo? Uno de' principali motivi si è, che la pietà, siccome inchiude la benevolenza e l'amicizia, così partecipa della piacevol natura di queste affezioni, nell'atto stesso che ci addolora per la simpatia colle persone addolorate. A ciò s'aggiugne la compiacenza che abbiamo di provare in noi medesimi quei sentimenti che si convengono a un cuor ben fatto, e di interessarci per gli afflitti colla dovuta pena e premura. Molte circostanze concorron pure a scemare il nostro dolore, come l'accorgerci che la cagione di esso è non reale ma finta, e il piacere che nasce dalla bellezza della poesia e della rappresentazione.

È poi inoltre da osservare che le lagrime che si spargono alla rappresentazione della tragedia, sono più comunemente per sè medesime lagrime di piacere che di dolore. Quando la persona per cui prendiamo interesse è in angustia o in pericolo: il cuor nostro è pur angustiato e compresso, ma non si piange. Allorchè veggiamo questa persona uscir dal pericolo,

o al timore sottentra la speranza di vederla protetta e difesa, il cuore si allarga, e il nuovo piacere produce allora il pianto di tenerezza. Per questo le tragedie atroci, ove al dolore non vedasi alleviamento, qual è il *Fayel* di *Arnaud*, e la più parte di quelle che si aggirano sopra i soggetti di Medea, di Atreo e di Tieste e simili, in luogo di piacere, ributtano.

Per l' unità d' azione, oltre la saggia condotta degli atti, è necessaria ancora l' accorta connession delle scene. La comparsa di un nuovo personaggio sul palco è quella che chiamasi nuova scena. Or primieramente in tutto il corso di un atto il palco non dee mai restar vuoto, vale a dire non debbon mai le persone che formavano una scena partir tutte insieme, e sottentrarne delle altre a intavolare una scena nuova independente dalla passata. In secondo luogo, niuna persona dee mai comparir sulla scena, o partirne senza una qualche apparente ragione. Perciocchè non vi ha cosa più goffa e più contraria all' arte, di quello che un attore si presenti senza altro motivo, se non che importava al poeta ch' ei comparisse precisamente in quel punto, o parta senza altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca.

Per rendere l' unità d' azione vieppiù compiuta i critici esigono due altre unità, quella di *tempo* e quella di *luogo*. L' *unità di luogo* richiede che la scena mai non si cangi, e che l' azione del dramma si continui sino alla fine nel luogo medesimo, ove si suppone aver cominciato. Per l' *unità di tempo* è necessario che le cose comprese in ciascun atto non portino maggior tempo di quello che si richiede alla loro rappresentazione. Ma siccome fra un atto e l' altro vi ha un intermezzo che si può supporre più o men lungo, così permettesi che il tempo totale dell' azione abbracci lo spazio di ventiquattro ore.

Di queste due unità la più difficile a conservarsi è quella di luogo. Gli antichi a questo effetto solevano porre la scena in luogo pubblico, a cui tutte le per-

sone interessate nell' azione potessero avere egual accesso. Ma frequenti improbabilità ne nascevano coll' introdurre gli attori ad esporre e trattare in pubblico molti ancora di quegli affari che esigono il più geloso segreto.

Perciò tra i moderni taluno è d' avviso che l' unità di luogo debba esser bensì inalterabile in ciascun atto; ma che, siccome quando l' azione del dramma negli intermezzi, è interrotto, lo spettatore può senza molto sforzo supporre di essere in quell' intervallo trasportato dall' una all' altra parte della medesima casa, o della stessa città; così non siano da condannarsi questi piccoli cambiamenti, qualora dien luogo a maggiori bellezze d' esecuzioni, e all' introduzione di più patetiche situazioni che ottenere non si potrebbero per altra via.

I principali personaggi della tragedia vuolsi che sieno di condizione elevata, perchè le loro sciagure fan maggior colpo sulla immaginazione, e più fortemente commovono, che quando simili accidenti avvengono a private persone.

Circa ai caratteri convenienti alla tragedia, *Aristotele* vuole che un carattere perfettamente buono o perfettamente cattivo non sia il più acconcio ad introdursi. Conciossiachè le sciagure dell' uno essendo affatto contro ragione, urtano e straziano; e i patimenti dell' altro non fanno punto di compassione. I caratteri misti, quali in fatti si trovan fra gli uomini, aprono un miglior campo per ispiegare più utilmente le vicissitudini della vita, e maggiormente interessano, perchè ci pongon sott' occhio quelle morali passioni che tutti conosciamo.

Più istruttivo è puranche il vedere taluno avvolto nelle sciagure per qualche suo errore o sua colpa, che per sola altrui malizia o per cieca fatalità. Perciò non troppo sono in questa parte da imitare i tragici greci i cui soggetti troppo spesso erano fondati sopra sciagure inevitabili e non meritate, procedenti dal puro destino, o dall' arbitrio degli Dei, o dalla

autorità degli oracoli; come l' Edipo di *Sofocle*, la sua Ifigenia in Aulide, l'Ecuba di *Euripide*, e varie altre tragedie di simil genere. E assai migliore partito è quello a cui si attengono i moderni, coll' indicare agli uomini le conseguenze de' loro vizi o dei loro errori, col mostrare i terribili effetti che l'ambizione, la gelosia, l'amore, la collera ed altrettali forti passioni, allorchè sono mal guidate, o lasciate senza freno, producono sopra l' umana vita.

Fra tutte le passioni che forniscon materia alla tragedia, quella che ha più occupato il moderno teatro è l' amore; laddove questo all' antico teatro era quasi interamente sconosciuto. Ma benchè non v' abbia ragione d' escludere totalmente l' amore dalla tragedia, non può negarsi che il mescolarlo di continuo con tutte le grandi e solenni rivoluzioni dell' umana fortuna, dà alla tragedia una soverchia aria di galanteria e di giovenile trattenimento, che ne degrada la maestà, massimamente quando gl' intrighi amorosi, invece di formare il principale soggetto, non son che episodi subalterni, come gli amori d' Ippolito e d'Aricia nella Fedra di *Racine*, ed i già accennati nel Catone di *Addisson*. Certamente l' Atalia, la Merope, l' Orazio, il Cesare, il Marzio Coriolano, il Manasse, il Sedecia, il Dione, e molte tragedie dell' *Alfieri*, dove l' amor non ha parte, sono assai più dignitose, e non meno forti o tenere commozioni producon sull' animo.

Dopo che il poeta abbia ordinato il soggetto, e dati ai personaggi i convenienti caratteri, l'altra cosa a cui deve attendere è la proprietà dei sentimenti, affinchè siano perfettamente adattati ai caratteri delle persone a cui si attribuiscono, ed alle situazioni in cui queste son collocate. Nelle parti patetiche principalmente ciò è di maggior importanza, ed insiem più difficile a ben eseguirsi. Il dipingere la passione con tal giustezza e verità da trasfonderla interamente nel cuore degli uditori, è prerogativa concessa a pochi. A ciò richiedesi una forte e ardente sensibilità di

animo; richiedesi che l'autore sappia entrare profondamente nei caratteri che descrive, investirsi egli medesimo della persona che rappresenta, ed assumerne tutti i sentimenti.

Se osserviamo il linguaggio che si usa dalle persone agitate da una passione reale, troviamo che è sempre piano e semplice, abbondante bensì di quelle figure che esprimono uno stato d'animo violento e sconvolto, come sono le interrogazioni, le esclamazioni, le apostrofi, ma non mai di quelle di puro abbellimento e di pompa. In una passione reale mai non troviamo arguzie, concetti, sottigliezze, raffinamenti. I pensieri che ella suggerisce, sono sempre piani ed ovvii, nati direttamente dal suo proprio obbietto. Non si trattien pure in lunghi ragionamenti o declamazioni. Al contrario si esprime più comunemente con parlar breve, tronco, interrotto, corrispondente ai modi violenti e desultorii dell'animo.

Esaminando con questi principî alcuni tragici, li troviamo spesso mancanti. Benchè in molte parti della tragica composizione essi abbian gran merito, nell'alto e forte patetico scadono comunemente. I loro discorsi più appassionati si stemperano troppo spesso in lunghe declamazioni, e troppo sottigliezza dimostrano, troppo ragionamento, e troppo pompa di studiati ornamenti.

Le riflessioni morali, quando sono acconciamente introdotte, recano dignità alla composizione, e in varie occasioni pur cadono naturalissime. Allorchè le persone sono aggravate da una straordinaria afflizione, allorchè osservano in altri, o provano in sè le vicende dell'umana natura, allorchè sono in pericolose e critiche circostanze, le serie e morali riflessioni presentansi da sè medesime. Perdon però il loro effetto, quando ricorrono troppo spesso, o sono ammassate fuor di proposito, come veggiamo in quelle tragedie che vanno sotto il nome di *Seneca*, le quali sono poco più che una filza di declamazioni e di sentenze morali, espresse con uno studiato ar-

tificio, adattato al gusto dominante di quella età.

La dettatura e la versificazione della tragedia vuol essere franca, libera e variata. Il verso sciolto a tuttociò corrisponde felicemente. Egli ha bastante maestà per inalzare lo stile; può scendere al semplice e familiare; è suscettibile di grande varietà di cadenze; ed è affatto libero dal legame e dalla monotonia della rima.

La monotonia sopratutto è quella appunto, che dal poeta tragico dee fuggirsi. Ov'egli serbi mai sempre la stessa gravità di stile, ove tenga uniformemente la stessa misura ed armonia di verso, non può a meno di non riuscir sommamente noioso.

Non si vuol già per questo ch'ei si abbandoni ad un verseggiar trascurato e triviale, oppur ruvido ed aspro. Il suo stile dee sempre aver forza e dignità; ma non l'uniforme dignità dell'epopea: deve assumere quella facilità e varietà, che è confacente alla libertà del dialogo ed all'ondeggiamento delle passioni.

Dopo aver trattato delle diverse parti della tragedia, chiuderem questo articolo con una breve disamina dei principali poeti tragici.

Presso i Greci, dove la tragedia ha avuto origine, l'intreccio era sempre semplicissimo; ammetteva pochi accidenti; era condotto per lo più con un esatto riguardo alle unità di azioni, di luogo e di tempo. Vi s'impiegava la macchina, o l'intervenzione degli Dei; e quel ch'era difettosissimo, lo scioglimento finale qualche volta da esso pur dipendeva. L'amore, eccetto uno o due esempi, nella greca tragedia non fu mai ammesso. I loro soggetti erano spesso fondati sopra al destino e alle sciagure inevitabili e irreparabili. I tragici greci erano pieni di sentimenti religiosi e morali; ma faceano minor uso che i moderni del contrasto delle passioni e delle calamità, che queste ci tirano addosso. Era abbellita la loro rappresentazione dalla continua presenza, e dalla poesia e musica del coro, il quale, cantando negl'intervalli che gli attori si ritiravano

cose relative al corso dell' azione, manteneva in essa un perfetto e continuato legame. Ma questa continua presenza era pur cagione di molti inconvenienti, obbligando a tener sempre la scena in luoghi pubblici, ove il coro potesse supporsi aver libero accesso, e a renderlo testimonio perpetuo anche di quelle cose che più richieggono di essere trattate segretamente.

Eschilo, che il padre può dirsi della tragedia greca, ha i pregi e i difetti d' un primo scrittore originale. Egli è ardito, robusto, animato, ma assai difficile ad intendersi; abbonda d' idee e di descrizioni marzali, perchè era guerriero di professione; ha molto fuoco e molta elevazione, ma assai men tenerezza che forza.

Sofocle è il più magistrale dei tragici greci, il più corretto nella condotta, il più giusto e sublime nei sentimenti. Nel descrivere egli ha un talento singolarissimo. Il racconto della morte di Edipo nel suo Edipo Coloneo, e della morte di Emone e di Antigone nell' Antigone, sono perfetti modelli di tragiche descrizioni.

Euripide è stimato più tenero di Sofocle, e più ripieno di sentimenti morali; ma nella condotta dei suoi drammi è più scorretto e negligente; le sue esposizioni dell' argomento son fatte in una maniera meno artificiosa; e i canti dei suoi cori, quantunque assai poetici, comunemente han minor connessione coll' azione principale, che quelli di Sofocle.

Delle tragedie latine non altre ci son rimaste che quelle di *Seneca*, le quali sebben tratte per la più parte dalle tragedie greche, troppo però si allontanano da quella nobile semplicità che nelle tragedie greche si ammira. Sono esse un tessuto quasi continuo di concetti e di sentenze che mostrano assai più lo sforzo dell' ingegno che della natura.

Dopo il risorgimento delle lettere, l' Italia, come nel resto, così anche nella drammatica poesia ha dato all' Europa il primo esempio. Le tragedie del cin-

quecento e del seicento hanno il merito della regolarità nella condotta, e della purità e semplicità dello stile; ma per la troppo stretta imitazione dei Greci scarseggiano di moto e di passione. Nel passato secolo però abbiamo avuto delle tragedie assai pregevoli anche in questa parte, quale la Merope del *Maffei*, l'Ulisse il giovane del *Lazzarini*, il Cesare dell'abate *Conti*, il Marzio Coriolano e la Didone di *Gianpietro Zanotti*, il Giovanni di Giscala e il Demetrio di *Alfonso di Varano*, il Manasse, il Sedecia e il Dione del padre *Granelli*, e varie altre. Il maggiore poi dei tragici italiani può dirsi a ragione l'*Alfieri*, il quale, se ci spiace talvolta per la durezza del verso, nel rimanente però, o si guardi la regolarità della condotta, o la forza dei sentimenti, o l'espressione dei caratteri, o l'energia delle passioni, o la nobiltà dei dialoghi, o la gravità dello stile, non cede a verun altro dei tragici così antichi come moderni. L'Aristodemo, il Caio Gracco e il Gaelotto Manfredi del *Monti*, sono tragedie di grandissimo pregio, per le quali si mostrà che senza imitare l'inimitabile Alfieri possono gl'Italiani avere ancora un altro genere di belle tragedie.

Nelle opere di alcuni tragici francesi, particolarmente di *Corneille*, *Racine*, *Voltaire*, la tragedia si è mostrata con molto splendore. L'hanno essi pur migliorata sopra gli antichi coll'introdurre un maggior numero di accidenti, una più grande varietà di passioni, un più compiuto sviluppamento di caratteri, e con rendere per tal modo i soggetti più interessanti. Sono esatti nella regolarità della condotta e nell'osservanza di tutte le unità; attenti al decoro dei sentimenti e della morale; e il loro stile generalmente è poetico ed elegante.

Quello che in loro può censurarsi è talvolta la mancanza di calore, di forza, e del naturale linguaggio delle passioni. V'ha spesso nei loro drammi più conversazione che azione. Sono sovente declamatori quando dovrebbero essere patetici; raffinati quando do-

vrebbono esser semplici. *Voltaire* francamente confessa questi difetti del teatro francese. Concede che le loro migliori tragedie non fanno sul cuore una impressione abbastanza profonda: che la galanteria, e il lungo e troppo sottilmente filato dialogo, di cui abbondano frequentemente, le rende languide; che gli autori pare che temano d' esser troppo tragici. Da questo giudizio però è da escludersi *Crebillon*, che anzi propende al truce, e *Arnaud*, che ha portato dappoi l' atrocità agli ultimi estremi.

Le tragedie di *Corneille* più accreditate sono il Cid, l' Orazio, il Polieuto ed il Cinna; quelle di *Racine*, l' Atalia, l' Ifigenia, la Fedra, l' Andromaca e il Mitridate; quelle di *Voltaire* la Zaira, l' Alzira, la Merope e l' Orfano della Cina.

Il primo tragico che sul teatro inglese presentasi è *Shakspeare*. L' estensione e la forza del suo naturale ingegno è grandissima; ma al tempo stesso è un ingegno rozzo e salvatico, mancante di vero gusto, e non aiutato dalle cognizioni e dall' arte. Nelle sue opere s' incontrano scene e tratti ammirabili senza numero: ma appena v' ha una tragedia che si possa dir tutta buona, o si possa leggere con piacere non interrotto dal principio sino alla fine. Oltre la somma irregolarità nella condotta, e la grottesca mescolanza del serio e del comico in un medesimo dramma, noi siam qua e là arrestati da pensieri non naturali, da espressioni dure, da una certa oscura gonfiezza, da giuochi di parole, a cui ama di correr dietro: e questi interrompimenti al nostro piacere occorrono pure frequentemente nelle occasioni, in cui meno vorremmo incontrarli. Shakspeare nondimeno compensa questi difetti con due delle maggiori eccellenze che un poeta tragico aver possa, cioè colle vive e variate sue pitture dei caratteri, e colla espressione forte e naturale delle passioni. I suoi capi d' opera sono Othello e Macbeth.

Dopo l' età di Shakspeare gl' Inglesi hanno avuto, dice Blair, alcune tragedie pregevoli, ma non molti

scrittori drammatici, le cui opere possano meritare una lode costante. Nelle tragedie di *Dryden* e di *Lee* v'ha molto fuoco, ma mescolato con molto trasporto e molta ampollosità. Il Catone di *Addisson* è regolare e ben verseggiato, ma guasto dagli intrighi amorosi introdotti a mal proposito. *Otway* è troppo tragico, e al tempo stesso immorale. *Rowe* al contrario è pieno di sublimi e nobili sentimenti, ma troppo freddo, eccetto che nella Giovanna Shore, e nella Bella Penitente, ove ha delle scene assai tenere e patetiche. La Vendetta di *Young* mostra genio e fuoco, ma troppo s'aggira sopra passioni ributtanti ed atroci. Nella Sposa afflitta di *Congreve* incontransi alcune belle situazioni, e i due primi atti sono ammirabili; ma la catastrofe è caricata d'accidenti non naturali. Le tragedie di *Thomson* son troppo piene di affettata moralità; il Tancredi però e la Sigismonda tanto per l'intreccio, quanto pei caratteri e i sentimenti, meritan d'essere annoverate fra le migliori tragedie inglesi. Così pure le tragedie di *Schiller*, fra i Tedeschi, sono degne di grandissima lode, sebbene non da imitarsi dagli Italiani. La Sposa di Messina, la Giovanna d'Arco, il Don Carlo e molte altre mostrano la potenza dell'ingegno dell'autore, e come egli sa a tempo colorire le umane passioni. Noi Italiani ne abbiamo di belle traduzioni fatte dal cav. Andrea Maffei. Coloro però che hanno cercato adattare al teatro nostro le tragedie di questo scrittore, oltre che hanno reso mal servigio alle lettere, le quali non denno mai togliere dal loro essere le straniere produzioni, vi sono sempre mal riusciti.

ARTICOLO II.

Della Commedia.

È comune opinione che la commedia fra i Greci sia stata posteriore alla tragedia, quantunque sembri che al pari di questa abbia avuto origine dai

trastulli che erano particolari alle feste di Bacco.

Distinguesi l'una dall'altra pel suo spirito e il suo generale carattere; perocchè mentre la pietà, e il terrore e le altre forti passioni sono lo scopo e l'oggetto della tragedia, quello della commedia è il ridicolo. In luogo delle grandi sciagure o dei grandi delitti degli uomini, ella prende soltanto di mira le loro follie e i loro vizî più leggieri, cioè quelle parti del loro carattere che mostrano della sconvenevolezza, e gli espongono ad essere censurati e derisi.

La commedia, presa come una satirica esposizione delle sconvenevolezze e della follia degli uomini, può essere per sè medesima vantaggiosa. Perocchè il ripulire i costumi e le maniere, il promuovere l'attenzione al convenevol decoro della sociale condotta, e soprattutto il render ridicolo il vizio, egli è fare un real servigio alla società, tanto più che parecchi vizî più facilmente distruggonsi impiegando contro di essi il ridicolo, che gli assalti serî e le invettive.

Al tempo stesso però dee confessarsi, che il ridicolo è un istrumento, il quale, ove sia trattato da mano impropria, va a rischio d'esser nocevole anzi che utile. E già troppo spesso abbiam veduto, come i licenziosi scrittori abbian cercato di spargerlo sopra caratteri ed oggetti che nol meritavano; sebbene in tal caso il difetto è da ascriversi non alla natura della commedia, ma al mal talento di chi la compone.

Le regole riguardanti l'azione drammatica, esposte nel precedente articolo rispetto alla tragedia, appartengono alla commedia egualmente. Ad amendue per egual modo è necessario che vi sia un'unità d'azione e di soggetto; che la unità di tempo e di luogo, per quanto è possibile, siano conservate, vale a dire che il tempo dell'azione mai non si cangi, almeno durante il corso di ciascun atto (che nella commedia soglion essere o tre o cinque): che le varie scene, o successive conversazioni acconciamente siano legate insieme; che il palco mai non rimanga

del tutto vuoto sino alla fine dell' atto; e che appaia una ragione per cui gli attori vengano o partano in quel tempo preciso, in cui ciò eseguiscono. Lo scopo di tutte queste regole è di rendere, per quanto si può, l' imitazione simile al vero, il che è sempre necessario, perchè ella porga diletto.

I soggetti della tragedia non son limitati ad alcun paese o ad alcun' età. Il poeta tragico può collocar la sua scena ovunque gli piace, può formare il suo argomento sopra la storia o della sua patria o d'un paese straniero, e può prenderlo da qualunque epoca gli aggrada, comunque sia remota; anzi l' antichità, come all' epopea così alla tragedia dà una maestà più imponente. Il contrario avviene della commedia per una ragione ovvia e facilissima. Ne' grandi vizi, nelle grandi virtù e nelle forti passioni gli uomini di tutti i paesi e di tutti i tempi si assomigliano, e perciò sono al teatro tragico tutti egualmente opportuni. Ma quelle convenienze di condotta, quelle piccole differenze di carattere che somministrano i soggetti alla commedia, cangiano colle differenze dei luoghi e dei tempi, e non possono mai essere così ben intese dai forestieri, come dai nazionali. Noi piangiamo per gli eroi della Grecia e di Roma egualmente come per quelli del nostro paese; ma siam toccati dal ridicolo solamente di quei costumi e di quei caratteri che conosciamo, e veggiamo più da vicino: per la qual cosa il luogo e il soggetto della commedia dovrebbe sempre esser posto nel nostro paese, e ai nostri tempi.

Il poeta comico, che aspira a correggere le sconvenevolezze e le pazzie degli uomini, dee studiarsi di coglierle a misura che nascono. Non è suo ufficio di trattenerci con una favola dell' età passate, o con un intrigo spagnuolo, o tedesco; ma il darci delle pitture prese fra noi medesimi, il satirizzare i vizi or dominanti, l' esibire all' età nostra una copia fedele di lei medesima coi suoi capricci, le sue follie, le sue stravaganze.

La commedia si può dividere in due generi, *commedia di carattere*, e *commedia d' intreccio*. In questa l' intreccio del dramma è preso per principale oggetto: in quella il primario scopo è lo sviluppamento di qualche particolare carattere, e l' azione a questo fine è diretta e subordinata.

Chi brama però che la commedia acquisti pregio maggiore, dee saper mescolare insieme l' uno e l' altro genere acconciamente. Senza una qualche storia interessante e ben condotta, una mera conversazione agevolmente diviene insipida. Per la qual cosa sempre debb' esservi tanto intreccio da offrirci qualche cosa a desiderare, e qualche cosa a temere. Nel tempo stesso gli accidenti debbon succedersi l' uno l' altro in maniera che forniscano un campo opportuno all' esposizion dei caratteri.

In questi uno de' vizi più comuni de' comici scrittori, è il caricarli oltre al naturale. Quando in *Plauto*, a cagion d' esempio, Euclione frugando colui ch' egli sospetta avergli rubato il suo tesoro, dopo avergli fatto mostrare la mano destra, e poi la manca, grida: » Mostra anche la terza: *Ostende etiam tertiam* », non vi ha niuno che non senta la stravaganza: poichè per quanto Euclione si supponga stordito dalla sua angoscia, è impossibile il concepire, che un uomo arrivi a sospettare che altri abbia tre mani. Certi gradi d' esagerazione al comico son permessi; ma sempre però entro i limiti posti dalla natura e dal buon senso.

I caratteri nella commedia debbon pur essere chiaramente distinti l' uno dall' altro; ma l' introdurli sempre a paio l' uno all' altro del tutto opposti dà al componimento un' aria troppo affettata. Uno scrittore magistrale dee quindi esibire i suoi caratteri piuttosto distinti per quelle sfumature e mezze tinte che ordinariamente nelle società si ravvisano, che marcati con quei forti chiaroscuri che di rado si veggono in attuale contrasto nelle comuni circostanze del vivere.

Lo stile della commedia debb'essere puro, elegante, vivace, assai di rado sollevato oltre al tono ordinario della pulita conversazione, e non mai avvilito con espressioni volgari, basse, grossolane, e peggio poi con motti scurrili, con osceni equivoci, con allusioni indecenti. Una delle cose più difficili nello scriver commedie, ed una pure di quelle, da cui molto dipende la lor riuscita, egli è appunto il mantener di continuo un corso di dialogo familiare, dolce, facile, non affettato, senza ricercatezza, senza acutezze troppo studiate e intempestive, senza affettazioni e caricature, e spruzzate poi a luogo a luogo di sali opportuni senza scurrilità.

La commedia presso i Greci ebbe tre stati diversi, l'antico, il medio ed il nuovo. L'antica commedia consisteva in una diretta e aperta satira contro persone conosciute, che erano poste sopra la scena col loro nome. Di questa natura son le commedie d' *Aristofane*, undici delle qnali ancor sussistono. Dopo la morte di lui, la libertà d'avventarsi contro alle persone nominatamente, essendosi trovata pericolosa alla pubblica tranquillità, fu proibita dalla legge. Allora sorse quella che chiamasi commedia di mezzo, la qual non era in sostanza che una elusione della legge; poichè si adoperavano bensì nomi finti, ma si prendevano tuttavia di mira le persone viventi, e descrivevansi in maniera da essere agevolmente conosciute. Succedette la commedia nuova, quando essendo il teatro stato costretto a desistere interamente dalla satira personale, divenne quello che è presentemente, cioè la pittura dei costumi e dei caratteri ma non delle persone particolari. *Menandro* fu tra i Greci il più distinto poeta di questo genere; e così per le imitazioni che ne ha fatto Terenzio, come pel ragguaglio datoci da Plutarco, abbiamo molta ragione di dolerci che i suoi scritti siano periti.

Le sole commedie che ci rimangono dei Latini son quella di Plauto e di Terenzio.

Plauto distinguesi per un linguaggio assai espressivo, e per un grado considerabile di quella che chiamasi *forza comica*, vale a dire di quei tratti originali e inaspettati, che costringono al riso le persone ancor più serie e più severe. Ma avendo egli scritto nei primi tempi, mostra parecchi segni della rozzezza de' Romani nell' arte drammatica a quella età, come è stato pur avvertito da Orazio. Vi si scorge talvolta un faceto troppo volgare o scurrile, spesso molta durezza e negligenza nel verso, troppo giuochi di parole, e a quando a quando troppo ricercati concetti. Ciò non ostante egli ha più varietà e più forza di Terenzio; e i suoi caratteri son sempre marcati risentitamente, sebben talor duramente.

Quanto a *Terenzio*, non può darsi scrittore più dilicato, più terso, più elegante. Il suo stile è un modello della più pura e schietta latinità. Il suo dialogo è sempre decente e castigato, ed ei possiede sopra alla maggior parte degli scrittori l'arte di raccontare con quella viva e ingenua semplicità, che non manca mai di piacere. Le situazioni ch' egli introduce sovente son tenere ed affettuose, e molti dei suoi sentimenti toccano il cuore. Se manca in qualche cosa, egli è nella sorpresa della novità, e in quei colpi di scena inaspettati, che più s'ammirano in Plauto.

Come della tragedia, così anche della commedia l'Italia è quella che al risorgere delle lettere ha dato il primo esempio. La prima opera drammatica che si sia posta in sulle scene, è la Calandra del *Bibiena*. Varie commedie furono scritte in appresso dal *Firenzuola*, dal *Machiavelli*, dal *Gelli*, dall' *Ariosto*, dal *Caro*, e da altri, tutte assai lodevoli per lo stile e la regolarità della condotta; ma tutte di solo intreccio, e aggirantisi per la più parte sopra intrighi amorosi, non senza la taccia di soverchia licenza in più luoghi.

Le prime commedie di carattere apparvero in quelle del *Fagiuoli*, del *Nelli*, e del *Goldoni*. I due primi sono pregevoli per la lingua, e non mancano d' in-

treccio, di naturalezza e di forza comica, sebbene non sempre esenti di scurrilità. Il *Goldoni* abbonda di forza comica sopra tutt'altri; e nella pittura dei caratteri, e nella naturalezza del dialogo ha pochi eguali. Uno de' suoi difetti si è che l'unità di luogo non sempre è conservata nemmen nel medesimo atto; l'altro, che lo stile generalmente è trascurato; e nelle commedie, ove entran le maschere, o dove i soggetti son presi dall'infima classe del popolo, il faceto sovente degenera nello scurrile.

L'abate *Chiari*, che pur ha scritte molte commedie, nello stile è più colto, ma generalmente è freddo, non di rado insipidamente concettoso; e i suoi versi martelliani, a cui, per improvvida gara, si è talvolta appigliato anche il Goldoni, han convertito la commedia in una stucchevole cantilena.

Comico poeta di molto merito sarebbe invero riuscito *Carlo Gozzi*, se per bizzarro capriccio non si fosse perduto nelle stravaganze e mostruosità delle trasformazioni e degl' incantesimi.

Tra i più recenti scrittori di commedie regolari si è distinto all'opposto l'*Albergati*, e per discreta coltura di stile, e per naturalezza di dialogo, e sovente per ingegnoso intreccio e per forza comica. Il *Giraud* possiede tutto lo spirito comico del *Goldoni*, e se fosse stato più paziente di lima, sarebbe riuscito ad emularlo. Le sue commedie nullameno tengono assai d'appresso a quelle dell'immortale suo maestro. Il signor avvocato *Nota* piemontese, merita, ancor vivente, d'essere fra'poeti comici annoverato. Il *Nuovo Ricco*, i *Primi passi al mal costume*, il *Filosofo celibe*, ed altre molte, provano assai com'egli più e e nella pittura de' caratteri, e nella naturalezza del dialogo sappia imitare l'immortale Goldoni, elevandosi sopra l'Albergati nella coltura dello stile.

Fertilissimo di drammatiche produzioni nel genere comico è stato il teatro spagnuolo, ove *Lopez de Vega*, *Guillin e Calderon* hanno acquistato molta celebrità. *Lopez de Vega*, che è il più rinomato, dicesi

avere scritto più di mille drammi, tutti però stranamente irregolari. Egli ha gettato da parte ogni riguardo alle tre unità, anzi pure ogni stabilita forma di componimento drammatico. Una commedia talvolta inchiude più anni, anzi tutta la vita d' un uomo. La scena sovente nel primo atto è in Ispagna, nel secondo in Italia, nel terzo in Africa. Le opere sue, anzichè commedie, sono una specie di tragicommedie, ossia una mescolanza di parlate eroiche, di seri accidenti, di guerre e di battaglie con molto ridicolo e molta buffoneria. Gli angeli e gli dei, le virtù ed i vizi, la cristiana religione e la pagana mitologia sono frequentemente insieme accozzate. Al tempo stesso però sonvi frequenti tratti di genio, e gran forza di immaginazione; molti caratteri ben delineati, molte situazioni felici, molte sorprese inaspettate e interessanti, e dalla ricca fonte della sua invenzione gli scrittori drammatici degli altri paesi hanno tratto frequentemente parecchi materiali.

Il generale carattere del teatro comico francese è l' esser corretto, castigato e decente. Esso ha prodotto molti scrittori di riputazione, come ***Regnard***, ***Dufresny***, ***Dancourt***, ***Destouches*** e ***Marivaux***: ma quello, di cui la Francia si gloria maggiormente, e cui pone con giusto titolo alla testa di tutti i suoi poeti comici, è il celebre ***Molière***. Certamente prendendolo in complesso non ha chi meriti di essergli preferito. Egli è sempre il censore e derisore solamente del vizio e delle follie; ha saputo scegliere una grande varietà di caratteri degni di riso, particolari ai suoi tempi, e generalmente ha posto il ridicolo dove si conveniva; ha moltissima forza comica, è pieno di festività e di lepidezze, e queste son quasi sempre innocenti. Le sue commedie in versi, come il *Misantropo* e il *Tartuffo*, sono una specie di commedia dignitosa, dove il vizio è punto collo stile di una elegante e pulita satira, se non che nel *Tartuffo* le cose procedono assai più innanzi di quello che a ben castigata commedia si conver-

rebbe. Nelle commedie in prosa, quantunque vi abbia molto ridicolo, pur non s'incontra per ordinario cosa che offenda un modesto orecchio. Ha però alcuni difetti che Voltaire, sebben suo encomiatore, candidamente confessa. Non è egli molto felice nello scioglimento dei suoi nodi: attento più alla viva dipintura dei caratteri che alla condotta dell'intreccio, ei viene spesso allo sviluppo con troppo poca preparazione, e in una maniera improbabile. Nelle sue commedie in versi qualche volta non interessa abbastanza, ed è troppo pieno di lunghe parlate; nelle commedie in prosa, che han più ridicolo, vien censurato d'aver messo un po' troppo farsa. Pochi scrittori però han posseduto il vero spirito e côlto il vero segno della commedia come Molière.

Dal teatro inglese, dice Blair, naturalmente aspettar ci dobbiamo una maggior varietà di caratteri originali e più forti tratti di spirito e di capriccio che da alcun altro teatro moderno. La natura del governo inglese e l'illimitata libertà che vi ha ciascuno di vivere a piacer suo dan largo campo a spiegare qualunque singolarità di carattere, e condiscendere al proprio umore in tutte le forme. Perciò la commedia ha campo più vasto, e può scorrere con più libera vena in Inghilterra che altrove. Ma è grande sciagura, soggiunge egli, che insieme colla libertà e franchezza dello spirito comico, nella Gran-Brettagna siasi introdotto uno spirito tale di licenziosità, d'indecenza, che ha reso disaggradevole la commedia inglese oltre a quella di ogni altra colta nazione. Avverte però che negli ultimi anni una sensibile riforma nell'inglese commedia érasi incominciata, e che le più recenti di qualche riputazione erano molto purgate dalla soverchia licenza de' primi tempi. I nomi di *Kotzebue* e d'*Iffland* sono saliti a gran fama sul teatro tedesco. Conoscitori amendue del cuore umano, sovente con dolcezza lo toccano; tratteggiano con verità i caratteri, e la virtù premiata è spesso anzi sempre il fine de' loro drammi. Alcuni però censura-

no il primo dell' avere troppo conceduto a ciò che chiamano colpi di scena. Tuttavia, toltone questo, e la condotta e i caratteri sono sempre trattati con molta maestria, e la commedia lacrimosa non è forse da alcun altro stata meglio maneggiata. Certo è però che questi non potrebbero servire di molto alla scena italiana, poichè essi hanno scritto per una nazione fredda e tarda, la quale per iscuotersi ha d' uopo di più violenti affetti che non bisogna per noi.

Non è da por fine a quest' articolo senza fare un cenno della commedia seria, o affettuosa, che nel passato secolo si è introdotta, e che da' suoi oppositori fu per ischerno intitolata *commedia lacrimosa*. La natura di questo componimento non esclude per verun conto l' amenità e il ridicolo, ma versa principalmente nelle situazioni tenere e interessanti; cerca di toccare il cuore per mezzo di principali accidenti; e fa che il nostro piacere non tanto nasca dal riso che eccita, quanto dalle lagrime di tenerezza che fa versare.

In francese parecchie sono le commedie di questo genere, come la Melanide e il Pregiudizio alla moda di *La Chaussée*, il Padre di famiglia e il Figliuolo naturale di *Diderot*, la Cenia di Mad. *Grafigny*, la Nanina e il Figliuol prodigo di *Voltaire* ec. In italiano varie se ne incontrano presso il *Goldoni*, l'*Albergati*, il *Villi*, il *Federici*, e il *Nota*.

Allorchè questa forma di commedia dapprima apparve, fu censurata da molti come una composizione deforme, chè nè commedia nè tragedia potea chiamarsi. Ma ciò era un sofisticare frivolissimamente sui nomi; e per togliere la quistione, *dramma serio* o *tragedia urbana* da altri un tale componimento fu nominato. Il fatto si è che le rappresentazioni degli accidenti che occorrono nell' umana vita non è necessario che sieno tutte del medesimo genere, nè tutte formate sopra un preciso modello. Alcune posson essere interamente piacevoli ed amene, altre inclinare più al serio e all' affettuoso, altre partecipare di amendue le cose; e tutte ove sieno eseguite con proprietà

e naturalezza, posson fornire al pubblico un piacevole ed utile trattenimento. Come non abbiamo, ove toccammo de' tragici, parlato di *Victor Hugo*, non parleremo ora, ragionando de' comici, di *Scribe*. Costoro volendo portare novità sul teatro francese l' han guastato. I loro drammi non hanno presso che mai retta composizione, raro buona condotta; sempre caratteri fuor del vero, e sovente, per non dire sempre, finiscono con una catastrofe immorale, la quale lacera gli animi, e mette a disperato il conseguimento della virtù, o di lei fanno un vano fantasma, sì che tornano le loro rappresentazioni a gran danno della morale pubblica, e inducono corruzione.

Devesi pure annoverare un altro genere di commedie che serve all' educazione, cui noi daremo il titolo di commedie familiari; ottima maniera d' istruire i giovani nella morale, nella civiltà, non meno che nell' arte di declamare. Lodatissima per ciò è l' *Etica Drammatica* del *Genoino*, ed è a desiderare che pur altri vi si occupi.

ARTICOLO III.

Dei Drammi in musica, degli Oratorii e delle Cantate.

D' invenzione totalmente italiana sono i drammi in musica, e sono quelli che a grandi spese or occupano principalmente i moderni teatri. Concorrendo in essi la grandiosità dello spettacolo e la dolcezza della musica, non è meraviglia se faccian su gli animi una più forte impressione di quella che una semplice recita d'una tragedia, o d'una commedia possa produrre. Non vi ha composizione però più difficile a ben condursi.

Il dramma in musica quasi per antonomasia comunemente si chiama *opera*, e questa dividesi in *seria*, *buffa*, e *semiseria*.

Nell' *opera seria* il soggetto deve essere grande, dee involgere molti accidenti, e, per quanto è pos-

sibile, nuovi, inaspettati, spettacolosi: esser vi debbono delle situazioni interessanti e patetiche, onde dare campo alla musica di spiegar tutta la sua forza nell' espression degli affetti; ma queste situazioni vogliono essere variate, onde far luogo ad effetti diversi, giacchè nella musica non v' ha cosa più intollerabile d' una lunga monotonia, o consista questa in un continuo piagnisteo, o in un frastuono continuo d' ira, di furia, di terrore.

Ciò che è da fuggire sopra ogni cosa, è il languore: e come languidissimi riescono i lunghi recitativi, a' quali dalla più parte pur non si bada; così questi debbono generalmente esser brevi, e più azione che dialogo vuolsi nell' opera introdurre.

A maggior varietà, oltre i recitativi semplici ed obbligati, ed oltre le cavatine e le arie e i rondò e i duetti, ora voglionsi ancora e terzetti e quartetti e cori e finali, cose tutte, che quanto accrescono il piacere, ove sieno ben condotte e bene eseguite, altrettanto al poeta accrescono la difficoltà d' introdurle convenientemente e a proposito: difficoltà che poi si aumenta a dismisura, quando il poeta è costretto a servire, siccome avviene il più delle volte, alle gare e ai capricci dei musici, e all' interesse dell' impresario.

Quindi non è meraviglia se pochi drammi or si veggano di una ragionevole condotta; ed è meraviglia piuttosto che Zeno e Metastasio, malgrado tante difficoltà, abbiano potuto in questo genere acquistarsi sì gran nome, benchè non esenti essi pure da alcuni difetti, per la condizione stessa dell' opera difficilmente evitabili.

L' *opera buffa* è soggetta alle stesse regole e difficoltà, ma in un genere opposto. Conciossiachè laddove nell' opera seria dee signoreggiare il grande, il patetico, il terribile, nella buffa il ridicolo è quello che cercasi principalmente. Ma questo nelle situazioni, negli accidenti, nelle azioni deve consister piuttosto che nelle parole: e l' introdurre azioni e accidenti che

faccian ridere, senza discendere a caricature goffe, o vili, o indecenti, è cosa ancor più difficile: nè finora l'opera buffa ha avuto uno scrittore, che alla celebrità di Zeno e di Metastasio nella seria possa paragonarsi. L'opera seria è soggetta alle leggi della tragedia; la buffa a quelle della commedia. L'opera semiseria poi è quella che prende qualità da alcuni caratteri tragici, misti ad alcuni altri al tutto comici. In generale, il soggetto è sempre grave, ed ha i principali caratteri della tragedia, ma si abbassa ad alcune circostanze proprie della commedia, cosicchè in questa maniera di dramma si vedono riuniti con bel garbo attori nobili, ed altri volgari, come avviene nel poema eroico-comico. Sebbene paia questa unione cosa facile, pure è d'assai difficoltà, poichè ciò che ha colore tragico non deve elevarsi tanto, che poi con naturale innesto non si possa riunire a ciò che ha colore comico. Vuol essere infine ciò che viene dai caratteri comici toccato con molta grazia, perchè non degeneri in bassezza e in viltà. In questo genere non abbiamo certamente scrittori da proporre in esempio.

Ai drammi in musica appartengono pur gli *oratorii* e le *cantate*.

Gli *oratorii* sono piccoli drammi divisi in due parti, il cui soggetto suol essere qualche fatto cavato dalla storia sacra. La loro tessitura è come quella dell'opera seria, se non che minore spettacolo essi richieggono, e per conseguenza minore intreccio e minor azione. Un dolce patetico soprattutto è quello che si desidera in tali componimenti.

Le *cantate*, altre sono a più voci, ed altre a voce sola: e quali divise in due parti, quali ad una sola ristrette. Le più lunghe cantate divise in due parti sono soggette alle stesse regole degli oratorii. Le più brevi si contentano di un'azione più breve e più semplice; ma qualche interesse inspirar debbono esse pure, altrimenti divengono affatto insulse. Tanto degli oratorii, quanto delle cantate, e dei buoni esempi s'incontrano nel Metastasio.

L'unità d'azione e di tempo, l'espressione dei caratteri e la regolarità della condotta sono indispensabili nelle opere in musica di qualunque genere egualmente che nella tragedia e nella commedia. Circa all'unità di luogo, si usa maggior libertà per dar campo al cambiamento delle scene, che forma gran parte dello spettacolo. La ragione però vorrebbe, che questo cambiamento fra un atto e l'altro soltanto avvenisse.

Grandissima cura soprattutto nelle opere in musica aver si debbe allo stile. Nelle serie il recitativo vuol esser grave, vibrato, conciso; nelle buffe ameno, facile, naturale, ma non triviale, o negletto. Le arie dei drammi seri, massimamente quelle delle prime parti, vogliono sentimenti di tenerezza e di dolore, o di contentezza e di giubbilo, o d'ira e di terrore, o d'altri affetti, ove l'espression musicale campeggiar possa liberamente; e a questi affetti adattate esser debbono le parole, e concertate in maniera, che col loro suono medesimo agevolmente si prestino alla melodia: quelle dei drammi buffi esigono sentimenti e parole che dieno campo all'amenità e al ridicolo, senza avvilire la poesia e la musica colle scurrilità o le bassezze volgari. Lo stesso dicasi dei duetti, terzetti, cori, finali, e di tutte le altre parti specialmente destinate al canto.

CAPO XIV.

DELLA POESIA GIOCOSA.

Sotto al nome di poesia giocosa comprendonsi tutt'i componimenti ameni e scherzevoli, atti ad eccitare un onesto e giocoso riso.

Primi tra questi sono la *commedia*, e il *dramma buffo* di cui abbiam testè parlato.

V'ha pur dei *poemi* giocosi, di cui il primo esempio fu dato da *Omero* nella Batracomiomachia, o Guerra dei ranocchi e dei topi, seguito poi dal *Lip-*

pi nel Malmantile, dal *Tassoni* nella Secchia rapita, dal *Bracciolini* nello Scherno degli Dei, dal *Passeroni* nella vita di Cicerone, da *Boileau* nel *Lutrin* o Leggio, da *Pope* nel Riccio rapito, ec.

Alla poesia giocosa debbonsi ascrivere anche i *ditirambi*, in cui si finge un uomo alterato dal vino sfogare liberamente l'allegrezza che questo inspira, senza tener regola di metro, nè fisso ordine di pensieri; nel che ad ogni altro vien preferito il Bacco in Toscana del *Redi*.

Seguono i *capitoli* ed i *sonetti* burleschi, nei quali il *Berni* si è tanto distinto, che hanno essi acquistato il nome di *bernieschi*, o *alla berniesca*.

Le satire e le epistole, specialmente quelle di *Orazio*, del *Chiabrera* e del *Gozzi*, appartengono esse pure a questo genere.

Finalmente molte odi d'*Anacreonte*, le poesie familiari e scherzevoli del *Frugoni*, del *Monti* e del *Pindemonte*, vari epigrammi di *Catullo*, di *Marziale*, del *Pananti*, vari epitaffi satirici, e le poesie pedantesche di *Fidenzio*, le maccaroniche di *Merlin Coccaio* e di *Stoppino*, la più parte delle poesie nei dialetti volgari, ed altre simili produzioni, tutte a questo genere sono da riferirsi.

Egli è però un genere difficilissimo, a cui non deve arrischiarsi chi certo grado di festività e di lepore non possiede naturalmente. Volendo la poesia giocosa dei motti arguti e piccanti, che piacevolmente feriscano, è troppo facile cadere invece nel concettoso, nel lambiccato, nel freddo. Esigendo essa uno stil piano, naturale, spontaneo, troppo è facile il cadere invece nel triviale e nel basso. Accenneremo nondimeno alcuni fonti del ridicolo, perchè sappia valersene a proposito chi nella poesia scherzevole amasse d'esercitarsi; e chi a quella non sentesi dalla natura abbastanza portato, possa almeno con più ragione e aggiustatezza giudicare delle altrui poesie di questa fatta.

Le cose, sulle quali noi ridiamo, dice *Sulzer*, han-

no sempre a nostro giudizio non so che di incoerente; e lo stato dell'animo, che ci porta al riso, consiste nell'incertezza dei giudizi nostri, per cui due cose contraddittorie ci sembrano vere al medesimo tempo. Quando veggiamo un pazzo volerla fare da savio, un vecchio da giovane, un vile da coraggioso, o veggiam uno cercare ciò che ha fra le mani, siamo allora portati al riso, perchè veggiamo unite insieme quelle cose che star non possono insieme naturalmente.

Questa incoerenza ferisce tanto più, e più prontamente eccita il riso, quanto più giugne inaspettata. Ai giuochi di mano d'un ciarlatano, ai lazzi, o agli spropositi d'un pulcinella e d'un arlecchino ride moltissimo un fanciullo che mai non gli abbia veduti o intesi; men ride chi gli abbia veduti o intesi più volte; e chi sappia l'arte, con cui quelli e questi si eseguiscono, non ride punto, od anche gli sprezza e disdegna. Quindi è che cose assai più nuove e più ingegnose, e perciò più inaspettate e sorprendenti richieggonsi per muovere il riso dell'uom sagace, che quello dell'uomo semplice ed inesperto.

Ma il riso fondasi unicamente su immagini e sentimenti piacevoli: allorchè sottentra alcun sentimento disgustoso, il riso cessa immantinente. Se un uomo grave e posato inavvedutamente incespica e cade, gli astanti in sulle prime non sanno frenar le risa; ma se avveggonsi ch'ei si sia fatto alcun male, sottentra la compassione, e il riso rimane estinto.

I mezzi adunque per eccitare il riso sono, in primo luogo, il dipingere quelle azioni degli uomini che hanno dello stravagante e contraddittorio; massimamente ove possa mostrarsi che della sua stravaganza non si avvede colui che opera, come un vecchio barbogio, che voglia far lo zerbino e l'innammorato, un goffo che faccia spropositando il saccente, un miserabile che vanti sfoggi e ricchezze, un codardo che spacci prodezze immaginarie, un che tremando pretenda inspirare ad altri il coraggio, un pigro che accusi altrui di lentezza, e simili.

2. Nasce il riso eziandio da una mala intelligenza, massimamente ove duri per qualche tempo, qual nell'Avaro di *Molière* è la scena fra Arpagone e Valerio, in cui Valerio parla della figlia di Arpagone, e questi crede sempre ch'ei favelli della cassetta involatagli.

3. Nasce similmente quando le azioni di taluno producono un effetto tutto contrario a quello che ei si propose; come quando cercando di scusarsi e difendersi, s'inviluppa e si accusa viepiù; e cercando nascondersi, viepiù si scopre; o per ansietà di acquistare soverchiamente, perde anche quel che possiede; o adoperandosi di placar l'altrui collera, viepiù l'irrita; o premuroso di giugnere in alcun luogo, smarrisce la strada, o trova un intoppo che il fa arrivare più tardi.

4. Gl'inganni che veggonsi altrui tessuti fan ridere anch'essi (quando però grave danno non ne derivi, sicchè movano invece la compassione, o lo sdegno); e ciò avviene massimamente se lo ingannato sia uomo accorto, e si lasci tuttavia trar nella rete senza avvedersene; molto più se vi caschi da sè medesimo nell'atto che più s'adopera per ischivarla; e più ancora se sia côlto egli stesso a quella rete che aveva altrui preparato.

5. Il dare grande importanza a piccole cose è pure un mezzo di muovere il riso: come fa *Omero* nella guerra dei ranocchi e dei topi; cui fa armare e combattere con apparato pressochè eguale a quel dei Troiani e dei Greci nell'Iliade, e al cui piato fa intervenire finanche gli stessi Dei.

6. Il cominciare da cose gravi, e con istile sollevato e magnifico, per terminare a cose da nulla o di poco momento, è anch'esso un fonte di ridicolo, come in quel sonetto del *Berni*, che comincia:

> Dal più profondo tenebroso centro,
> Ove Dante ha locato i Bruti e i Cassi....

e segue:

> Fa, Florimonte mio, nascere i sassi
> La mula vostra per urtarvi dentro.

7. Tale è pure l'aggruppar cose nobili e vili, o leggiadre e deformi tutte in un sol fascio, con serietà e seguitatamente, come fa il *Tassoni*, ove termina la descrizione della primavera, dicendo:

> E s' udivan gli augelli al primo albóre,
> E gli asini cantar versi d' amore;

o dove comincia la descrizione della Notte con dire:

> Già la luce del sol dato avea loco
> All' ombra della terra umida e nera;
> E le lucciole uscian col cul di foco,
> Stelle di questa nostra ultima sfera.

8. Il cavare da un lungo ragionamento una conseguenza del tutto opposta a quella che altri si aspetta, è cosa parimente attissima a svegliare il riso. Così nel famoso dialogo fra Pirro e Cinea, chiedendogli questi che cosa avrebbe fatto, vinti che avesse i Romani, e rispondendo quegli che signor si farebbe di tutta l'Italia, indi volgerebbesi alla Sicilia, poi all'Affrica ed al restante del mondo; Cinea insiste: Ma che farem noi dopo tante vittorie e conquiste? Noi vivremo allora lietamente, risponde Pirro, e ì di passeremo godendo e sollazzandoci. Al che Cinea: Ma chi ti vieta, o re, di cominciare fino d'ora a vivere lietamente e sollazzarti, senza cercare con tante brighe quello ch'è già tua mano? La qual risposta, se fosse in bocca, non già d'un grave filosofo com'era Cinea, ma d'un cortigiano voluttuoso, o d'un ghiotto parasito, ecciterebbe ancor più riso.

9. Fa rider non meno una pronta risposta, massimamente se arguta, piccante, inaspettata come avvenne ad un giovane che millantando la sua elevata statura, e motteggiando la piccolezza d'un suo compagno d'eguale età, udì rispondersi: *Mala herba ictius crescit.*

10. La schiocchezza di una strana esagerazione acconciamente si beffa con una esagerazione maggiore.

Così al falso vanto del soldato millantatore di *Plauto*: « Io nacqui il giorno appresso, che da Ope era nato Giove », soggiunge il servo piacevolmente: « Sciagura! che non nascesti un dì prima, che in luogo di Giove or regneresti tu in cielo ».

11. Molto pur giova a destare il riso una fina ironia massimamente allorchè per mezzo di equivoci, o di metafore, o d'allusioni si coprono dei veri biasimi con finte lodi, come nel sonetto del *Berni*, che comincia:

> Chiome d'argento fino irte ed attorte
> Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro,

e finisce:

> Son le bellezze della donna mia;

dove acutissimo soprattutto è il verso:

> Denti d'ebano rari e pellegrini,

per esprimere che neri e pochi n'aveva in bocca, e questi pur dondolanti.

12. Una personificazione ingegnosamente adattata a cosa che men suscettibile ne sembri è anch'essa atta a far ridere, come là dove lo stesso *Berni*, per descrivere un bicchier di legno, da cui il liquore trapelava per le fessure e pei pori, e che posar non poteva, perchè mancante di opportuno sostegno, dice:

> Sudava tutto, e non potea sedere.

13. I giuochi di parole, le etimologie, gli anagrammi, quando abbiano una certa finezza, e racchiudano allusioni nuove, ingegnose, piccanti, valgono essi pure a destare il riso; ma parco uso convien farne, perchè abusandone è troppo facile il cadere nel freddo.

14. Molto parimente divertono le parodie, o le buffe imitazioni di seri componimenti; ma in queste

convien guardarsi dal prender di mira componimenti che meritin di essere rispettati, perciocchè allora le beffa eccita indegnazione anzi che riso.

15. L'addurre un testo di qualche celebre autore in senso affatto diverso, o con diversa applicazione da quella ch' egli ha inteso, è pure una specie di parodia piacevole; ma è d'uopo astenersi dall' usar questa libertà coi testi de' libri sacri, i quali sdegnano di essere profanati per simil modo.

16. Alle parodie assomigliansi in qualche parte anche i travestimenti, come l'Eneide del *Lalli*, e le varie traduzioni del *Tasso* ne' dialetti vernacoli, napoletano, veneziano, bergamasco, milanese ec.; ma pure siffatti travestimenti, se piacciono nelle cose piccole e brevi, annoiano nelle lunghe, danno in buffonesco e in freddura.

17. I versi fidenziani, o pedanteschi, i quali sono un misto d' italiano e di latino italianizzato, e i versi maccaronici, che al contrario sono un miscuglio di latino e d' italiano latinizzato, sono anch' essi una specie di parodia delle due lingue, e anch'essi molto divertono, quando son ben fatti; ma è difficilissimo il far questa mescolanza delle due lingue in modo, che sembri il parlar naturale d' un uomo, non una studiata e affettata caricatura.

18. Finalmente la pittura degli altri difetti, o d' animo, o di corpo, generalmente diletta, perchè l'amor proprio di ciascuno gode di veder gli altri fatti oggetto di riso: ma questa pittura non debbe essere caricata oltre il dovere, perocchè esce dal verisimile; nè fatta con troppo neri colori, o con tratti ributtanti, perocchè invece di diletto allora muove fastidio o sdegno: per piacere alle oneste persone deve esser fatta con tratti e colori vivi bensì, ma delicati insieme e gentili.

Dei fonti del ridicolo parla assai lungamente *Baldassar Castiglione* nel Libro II del suo Cortegiano, che utilmente all' occasione potrà consultarsi.

CAPO XV.

DELL' IMITAZIONE POETICA, E DELL' ORDINE CON CUI SI DEVE STUDIARE NEI POETI.

Imitare un classico è ben altra cosa dal copiarlo, poichè l'imitazione consiste nel sapere maneggiare la materia che tu tratti in modo che ella produca quel diletto nell'animo, che tu provi quando ella è maneggiata dai grandi maestri. Male avvisano dunque coloro che proponendosi un solo autore credono imitarlo o copiandolo, o contraffacendolo, poichè l'imitazione non esclude l'invenzione: anzi chi imita deve aver prima inventato, come abbiamo osservato, parlando dell'imitazione di Virgilio fatta dall'Alighieri.

Ma questa imitazione ha vari gradi, per i quali lo studioso deve passo passo trascorrere. Il primo ed infimo grado pare a noi che sia quello di recare la poesia latina in buona poesia italiana, perocchè sebbene sia un riprodurre le stesse idee dell'autore che tu traduci, pure ti è d'uopo trovare nella tua lingua colori che rendano bene i latini, nel che sta il principio dell'imitazione. E siccome nessuna lingua è sì vicina all'altra che abbia modo di esprimere vigorosamente e nello stesso ordine tutte le idee, ti avverrà sovente di dover dare poesia per poesia, cioè imitare più appresso che ti sia possibile il tuo originale. Il Caro sovente trovandosi a questo partito pare che si dilunghi da Virgilio, ma quanto più si dilunga, tanto più rende lo spirito di Virgilio, e adempie l'officio di buon poeta. Questa cosa non osservata dai pedanti ha fatto lor dire che il Caro è traduttore inesatto; ma il naufragio di tanti e tanti altri che si sono posti al medesimo lavoro, ha dimostrato col fatto l'error di costoro, e la bontà del volgarizzamento del Caro.

Quando poi da questo primo grado d'imitazione si è appreso il colorito vero della poesia, e il modo di toccare il cuore, e di risvegliare con diletto la fan-

tasia, allora si passerà al secondo grado, cioè di presentare le proprie invenzioni vestite a quel modo che i Classici hanno usato. Opera di lungo studio è questa, e a cui non riesce che chi ha robusto e paziente ingegno; imperocchè sebbene si possa il bello raccogliere da tutti quanti i Classici, pure bisogna mantenere tale unità di stile e di colorito, che il bello che hai di qua e di colà raccolto si presenti gradevolmente, con istile sempre eguale, attinto da tutti sì, ma solo tuo proprio. Chè non vi è difetto maggiore di quello che s' incontra in alcuni, i quali nei loro scritti ti fanno travedere i brani, che hanno imitato ora da questo, ora da quel Classico, la qual cosa dimostra che non hanno stile proprio, e che sentono variamente, a seconda dei diversi scrittori che leggono.

Il terzo e più elevato grado dell'imitazione si è imitare la natura coll'arte. Quando lo studioso avrà veduto, e imparato nei Classici, come essi trascelgono il bello della natura; e ne formano ciò che suole chiamarsi bello ideale, potranno anch'essi ricopiare la natura nei loro scritti. È però da badare assai, che non tutto ciò che la natura produce, può riprodursi dal poeta, il quale, per ottenere il diletto, ha bisogno di ridurre il bello della natura alla perfezione del bello ideate, il quale non esiste che nella mente dello scrittore, che ha bene studiato la natura egualmente che i Classici. E però il Zanotti, parlando dalla imitazione, dice — che il divino Urbinate dovendo dipingere una bella giovane, e niuna vera trovandone che gli paresse assai degna d'imitazione, formavasi egli nell'animo un'idea più bella di ogni vero, e quella poi studiava d'esprimere e d'imitare— E molte volte avviene che lo scrittore ha concepito bellissime idee, ma non potendo coi colori della lingua raggiungerli, è costretto a confessare che le parole non adeguano il suo concetto. Quanto studio e quanta arte occorra per potere esprimere degnamente le scene che la natura ci offre, ognuno se lo può

conoscere; tuttavia buona scorta abbiamo noi, osservando come in ciò si sono condotti i Classici. Vuoi tu esprimere la morte di un padre che naufraga insieme coi figliuoli, della quale tu sei stato testimonio? Raccogli le idee di pietà e di orrore che a quella vista ti si sono destate, e perchè facciano effetto le presenta e le colorisci come Virgilio fe rappresentando la morte di Laocoonte. Così il soggetto della natura, rabbellito dall'arte, farà maggiore efficacia; l'invenzione sarà tua; avrai imitato la natura nel fatto, un classico nell'arte; e sarai ad un tempo originale ed imitatore.

Ora diremo dell'ordine che noi crediamo doversi tenere nello studio dei poeti. Ma prima di incominciare ci convien dichiarare che noi qui intendiamo discorrere co' giovani, i quali sono usati al metodo delle nostre scuole, dove la conoscenza de' Classici latini si manda del pari con quella degl'Italiani, d'altri non già; sebbene non dubitiamo la nostra maniera di condurre al conoscimento del bello poetico essere acconcia a qualunque voglia sapere di poesia. Perciò noi portiamo opinione non doversi leggere poeta italiano prima di avere piena conoscenza di Virgilio, poichè in lui solo ci pare essere una fonte inesauribile di tutto il bello poetico d'ogni colta nazione.

Quando adunque avrai assaporata la poesia Virgiliana, e lo studio dell'arte rettorica e della poetica ti avranno insegnato ad osservare la vaghezza della elocuzione e delle immagini, tu allora porrai mano al suo traduttore Annibal Caro. È questo il primo libro che noi consentiamo ai giovani, per mezzo del quale paragonando l'indole della poesia latina coll'italiana, si può imparare la proprietà dell'una e dell'altra. Indi, poichè avrai bene appreso ciò che ti è d'uopo, e comincerai a sentire nell'anima le bellezze poetiche italiane, ti recherai alla Divina Commedia, ed istudiandola a quel modo stesso che Dante studiava Virgilio, cercherai d'imitarne lo stile, la forza, le tinte, evitando le oscurità, le asprezze, e ciò

che l' uso dei moderni giustamente riprova in quel divino lavoro. Dopo lungo studio aggiungerai esercizio di comporre; e primo metro userai lo sciolto, perchè con quello avrai meno impedimento a ritrarre le tue idee, secondochè le hai formate nella mente; e composto che avrai, farai il paragone del tuo stile, con quello dei Classici studiati; e se ti vedrai franco, elegante, immaginoso, prenderai buon augurio ad ottenere lode di poeta: se no, segui a studiare, finchè tu riesca ad essere contento di te medesimo. La coscienza propria è il primo giudice d'ogni scrittore che ha rettamente studiato. Nè credere che lo studio de' poeti debba farsi solo da chi vuole formarsi poeta, poichè egli giova anche a coloro che non sortirono da natura poetico ingegno. Per lo studio dei poeti s' impara a rappresentare le cose nel più vivo lume, si allarga la fantasia, si raffina la sensibilità, e s' apprende a dare alcuna varietà alle idee. Che sarebbe l' Oratore se non si conoscesse punto de' poeti? Certo è che Cicerone fu prima poeta che oratore, poeta di polso, non da nulla come il volgo crede. Il Boccaccio nelle sue prose è spesso poeta, il Bembo, il Casa, lo Speroni erano buoni poeti, la qual cosa si potrebbe a mille altri estendere.

Dopo lo studio di Dante, prendi il Petrarca, e da esso apparerai la dignità della lirica italiana; prendi il Poliziano, e gusterai le prime dolcezze dello stile epico. Poi vieni al Tasso, e vi troverai quanto vi ha di grandezza e di magnificenza nello stile eroico. Infine ti volgi all' Ariosto, e vedrai in lui dipinta la natura non men che in Omero.

Quest' ordine terrai, e cerca di non premettere gli uni agli altri. Senza Virgilio non gusterai poesia, poichè solo gli orecchi ne giudicheranno. Se prima di dar mano al Caro ti porrai all' Alighieri, ti riuscirà scabro, duro, inintelligibile, e la noia soverchierà il diletto. Per non essere forse bastantemente entrato innanzi nell'esame dell'elocuzione e delle sentite bellezze di Virgilio, l' autore delle *Lettere Virgiliane* e

i suoi seguaci non apprezzarono Dante. Peggio se tu cominciassi o dall' Ariosto o dal Tasso: il primo ti renderà negligente per soverchia facilità, l'altro concettoso e monotono per soverchia arte. Ciascun autore, ciascun poeta vuol essere letto con la debita preparazione; a quel modo che conviene che il campo sia preparato prima per render frutto; e pazzo sarebbe colui che ponesse l'olivo ove dee crescere la vite, o ai campi destinati all' avena affidasse il grano, e ne volesse il frutto fuor di stagione.

Quando il giovane già maturo agli studi avrà fatto un giusto criterio del bello, e imparata l'arte d'imitare i poeti, e ritrarre la natura secondo quelle regole, che abbiamo date ove abbiamo parlato della imitazione, allora egli si faccia a leggere quanti altri poeti vorrà e come più gli piacerà, premettendo però a tutti l' Iliade del Monti, de' pregi della quale fu detto più sopra, e per cui si può avere una giusta idea del primo dei poeti. Vorremmo però che in mezzo le molte e svariate letture non si trascurasse in alcun tempo la lettura di Virgilio e di Dante, perchè il gusto non si guasti, e lo stile non invilisca. Bisogna, egli è vero, aver fermo nella mente, che in tutt' i secoli vi sono stati grandi poeti, che da tutti si può apprendere, che non ci si devė mai formare all' imitazione di un solo, e fare che il nostro stile tenga modo — *tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco* — ma bisogna altresì considerare, che sovente alle bellezze vanno congiunti i difetti; e che per guardarsene, è necessario assicurare il proprio gusto, e attenersi ai primi maestri dell' arte.

CAPO XVI.

DELL' USO DELLA MITOLOGIA DEI ROMANTICI E DEI CLASSICI.

La favola mitologica, che in antico fu quasi il primo elemento della poesia Greca, Latina ed Italiana, pare che ai nostri giorni sia con isdegno ri-

fiutata, come cosa vieta e insignificante. I moderni si fanno forti col dire che la Mitologia nulla esprime più, che ella è ingombro e non ornamento poetico, e quindi credono alla Mitologia potersi sostituire le immagini e le dottrine del Cristianesimo. Nè manca qualcuno di tentare di togliere colori e frasi poetiche dalle scienze stesse.

Che la Mitologia non si possa e si debba usare più come materia di poema prima de' moderni lo vide il Tasso, e a lungo ne parlò nelle sue lettere poetiche (a grande vergogna degl' Italiani poco studiate) e nei suoi discorsi sulla poetica e sul poema eroico, e noi e quanti hanno buon senso, converremo sempre che non si deve prendere a soggetto argomento del tutto mitologico, poichè non hanno significanza alcuna presso noi gli amori di Venere con Adone, il rapimento di Proserpina, e simili altre cose, le quali dipendono da antiche credenze, da noi affatto derise od ignorate. Ma la Mitologia ascende sotto il velame della favola, moltissime volte, simboli delle umane passioni, o delle arti o delle scienze o degli elementi di natura. Ed è passata la dizione mitologica a non essere altro che nuda frase poetica, intesa da tutti, non altrimenti che la metafora. Venere e Amore non sono certamente per noi divinità, sì bene passioni del cuore umano. Pallade e Apollo sono segni significativi delle arti e delle scienze; Nettuno equivalerà sempre al mare e all'acqua; Vulcano al fuoco; Imene alle nozze; Bacco al vino; Marte alla guerra; e queste significazioni sono venute così volgari, che se tu avrai da scrivere anche familiarmente, tu dirai il *felice Imeneo*, *Amore mi ha preso*, *Marte imperversa*, e simili. Ora adunque a che pro bandire un linguaggio fatto proprio della poesia, inteso da tutti, e pieno di nobiltà e d'ornamento? Qual altro ne vorrai sostituire? Aggiungi che alcuna volta la frase mitologica dà idea di nobiltà e di grandezza a cose, che sariano troppo umili in un dire nobile, e usata con senno dà un'aria

di grandiosità che piace. Il Monti voleva nominare il *gallo*, e disse:

Il cristato fratel di Meleagro.

Il Parini volea nominar *la farina di mandorle*; diceva dunque con frase mitologica e nobilissima:

Il macinato di quell'arbor frutto,
Che a Rodope fu già vaga donzella,
E chiama invan sotto mutate spoglie
Demofoonte ancor, Demofoonte.

A queste cose certo niun'altra frase poetica, pare, si potrebbe sostituire, e il semplice linguaggio sarebbe stato troppo umile e niente poetico. Che diremo noi di quelli, i quali e metafore e similitudini e frasi tentano togliere alle scienze, e recano innanzi *essere elettrizzato*, *calamitato*, e simili altre cose, che appena nel seicento si potrebbero comportare? Si dirà che alcune senza taccia di stranezza possono usarsi; ma noi risponderemo che la poesia, la quale mira sempre a condire di diletto le cose narrate, non può far uso di modi che per difficoltà restano oscuri ai più (poichè pochi sanno di scienze fisiche e botaniche), la quale oscurità non solo toglie ogni diletto, ma partorisce noia. Men pericoloso è recare similitudini dalle storie nostre, ma si conviene avere riguardo a ciò, che la similitudine è fatta per rischiarare, e quando questo non si ottiene ella è viziosa. Diremo anzi doversi riprovare l'uso di alcuni, che più a seconda del vero che a seconda dell'apparenze della credenza volgare, dipingono i fenomeni della natura. Il poeta dovrà sempre dire, *che il sole compie il suo viaggio*, *che le ore danzano intorno al carro del giorno*, comunque le fisiche dimostrino tutt'altro, perchè chi parla ai sensi direttamente non deve usare lo stretto linguaggio

dell' intelletto. Anche si conviene andare con grande riserbo nell' uso dei modi e delle immagini bibliche, comunque venerande siano e conosciute da tutti, perchè quelle frasi e quei modi che si attingono ai libri santi e alle credenze religiose non si possono senza pericolo frammischiare a cose profane; e sarebbe colpa di spreta religione frapporre le immagini altissime della Bibbia a' profani componimenti. Nelle poesie di argomento sacro, bene sta ricorrere al linguaggio dei Profeti, perchè è il solo degno della grandezza del Vero Dio, ma in altro no certo. Quindi noi abbiamo per cosa indegna il vedere in Dante stesso e nel Sanazzaro e in altri, or frapposta la dizione biblica alla mitologia, or l'una e l'altra insieme affastellate.

Non istaremo qui a discutere se la macchina del poema eroico possa reggere col solo soccorso della storia, o delle direzioni e delle immagini bibliche, essendo tema troppo alto a trattarsi; ma rimetteremo gli studiosi alla lettura de' citati discorsi del Tasso. Ben pare a noi, che non possa più a' di nostri aver luogo l'antica epopea, nè manco quella del Tasso, e che solo ci rimanga la Dantesca, perchè non abbiamo più come formare la macchina epica, tolte che siano le credenze mitologiche, e quelle che il Tasso sostituì alla Mitologia. Perciò veggiamo che il Monti incominciò due poemi epici nobilissimi, la *Basvilliana* e la *Mascheroniana*, ad imitazione dell'Alighieri e non d'altri.

Resti adunque alla poesia il conforto della frase mitologica (diciamo frase mitologica, e non mitologia), poichè questa è divenuta lingua tecnica dei poeti; ma se ne usi con quella discrezione che si deve avere in ogni guisa di ornamento poetico, e con quelle leggi, diremo quasi, con cui si adopera la metafora. Tale uso ne hanno fatto i moderni imatori dei Classici; di tale uso forse intendeva specialmente il Monti nel suo sermone sulla Mitologia, ed

in tal uso convengono quegli stessi poeti moderni, che la nuova scuola romantica onora come capi; vogliamo dire, Schiller e Byron.

E poichè abbiamo toccato della scuola classica e della romantica, ne daremo brevemente un cenno, ed esporremo qual siasi intorno ad amendue la nostra opinione.

Poesia classica diciamo quella, la quale ammiriamo nei grandi poeti dei Greci, dei Latini e degl' Italiani, la quale è soggetta alle leggi, con cui tutte le arti belle si governano, unità, chiarezza, armonia; e presenta nelle immagini e nel linguaggio la condizione della civiltà dei tempi e dei luoghi in cui ella vive. Il bello che ella cerca rappresentare è quello della natura, ma trascelto, ordinato, perfezionato, per destare maggior diletto negli animi.

Non confonderemo però la scuola classica con un'altra che pure si volle onorata di tal nome, e non fu che cosa servile; poichè non prese ad imitare l'arte dei buoni, ma contraffarne lo stile, freddamente travolgerne i concetti e l'elocuzione; e ciò fu creduto bastare per essere detto buon seguace de' Classici. Di questa scuola che mai potea nascere se non vanità e freddure? Costoro furono pedanti e non altro, e di questi non intendiamo certo parlare quando noi accenniamo della classica scuola. Non bastano le regole di Aristotile, non basta l' uso della mitologia Omerica a far classica la poesia; egli ci vuole robustezza di fantasia e d' ingegno ben educati sì, ma non inceppati. Abbiamo già espresso, parlando della imitazione, come si debba trarre frutto dai grandi maestri; ora aggiungeremo, che chi altra via tiene, non può aversi come cosa loro.

La poesia romantica (parliamo di quella cui strettamente si deve questo nome, e che fa contrapposto alla classica, non dell'altra che solo per piccole ragioni differisce) è quella la quale cercando il vero anzi che il bello per ogni parte, il toglie da tutti

i climi, senza badare a condizione di tempi, di luoghi e di costumi, e compiacendosi delle straniere novità, che alla plebe dei leggitori è cagione di diletto, senza riguardare lo snaturar ch' essa fa gli uomini di una nazione privilegiata come la nostra, confonde i nepoti dei Greci, i figliuoli de' Latini, coi Celti, coi Cimbri, cogli Sciti. Si crede bello tutto ciò che è in natura, e quindi niuna scelta, niun ordine nel ricercarlo. Non vi sono leggi d' unità, che pure tanto sono necessarie alla poetica, quanto alle arti. La Mitologia è d' ogni lato proscritta; la frase poetica invilita, oscurata; poichè volendo sostituire metafore straniere a metafore nostre, conviene ne avvenga cangiamento di elocuzione. Più ancora si riguardano le leggi come peso, e s' infrangono, gli esempi si sprezzano se non sono stranieri.

Di questi due generi di poesia, ognuno che abbia fior di senno ben vede che si deve seguire il primo, ed abbandonare il secondo; ma perchè dagli errori stessi di sovente si trae buon partito, crediamo fare qui alcune osservazioni.

Fra coloro che si dicono romantici, ve ne ha taluno, il quale altro non vuole che rendere più leggero il peso delle leggi Aristoteliche divenuto troppo severo per le sofistichezze dei pedanti; che ama accostarsi a' costumi nostrali senza nuocere al vero della poesia, e anzi che dalla Mitologia vuole scegliere gli argomenti dalle storie nostre; che rende più semplice, ma non adultera l' elocuzione, spogliandola di tutto che sa d' antiquato e di rifiutato dall' uso de' moderni, e che concede alcuna cosa *all' effetto e al costume*. Quanto alla lingua poi la trae da pure sorgenti, fa scelta del bello, e presentando la natura stessa più umile, l' adorna in modo che non ispiaccia. Questi, pare a noi, di poco distano, come dicemmo, dai Classici, e noi conveniamo in molte cose con essi, perchè ci pare appunto che tengano un sentiero di mezzo, di cui disse il poeta

medio tutissimus ibis. Sebbene però noi conveniamo in gran parte con questi che tengono allo stile

che l'antica
Età consente, e la moderna intende (1),

affermiamo in pari tempo, che sui classici Greci, Latini e Italiani specialmente in prima è d'uopo formare la mente, poichè da quelli principalmente s'impara ciò che si deve dare al progresso della civiltà e alla dignità dei tempi nostri, osservando ciò che essi hanno praticato rispetto ai tempi loro anteriori. Cerchiamo d'essere, com'essi furono, originali nelle immagini e nella elocuzione, ma non confondiamo ciò che si dice originalità lodata colle pericolose novità. Ciò che è straniero ammiriamo, ma non imitiamo, come gli stranieri ammirano e non imitano ciò che è nostro. Rispettiamo l'uso de' moderni sapienti, che modificando le leggi aristoteliche, le rendon più utili, ma non ci accordiamo mai con quelli, i quali pazzamente deridono ogni freno di legge; poichè se la poesia è un'arte, non può non essere soggetta a que' grandi principi, senza di cui le arti non sarebbero più, o sarebbero un misto di sconvenevolezze e di pazze fantasie, non altrimenti che quella derisa da Flacco nell'Epistola ai Pisoni. Quindi ogni uomo che abbia amore al bello e alla propria nazione, si tenga lungi da siffatta corruzione, e la combatta a tutto potere. Ma il modo del combatterla sia quale si conviene a uomini nudriti dalla filosofia ed ingentiliti dalle lettere. Chè noi altamente disapproviamo e le diatribe e i motteggi e la satira, e crediamo che niun'altra maniera sia onesta che la semplice applicazione dei principi dell'arte la quale dall'una e dall'altra scuola si professa, e se questo non basta, non altro si deve cercare che opporre i buoni ai tristi esempi. Scrivete voi bene, componetevi allo specchio dei Classici, e lasciate che altri corra

(1) Versi del conte Gio. Marchetti.

a sua posta ove più gli aggrada. A poco a poco il bello è il buono tornerà in onore. Gli uomini nelle cose di gusto possono bene lasciarsi illudere, e travedere, ma l'illusione passa, e si torna presto al bello onde si è traviato. In questo modo si sono vinte tutte le scuole che hanno combattuto fin dal nascere la nostra letteratura. Quando non si credeva nobile la lingua italiana, e tutto si voleva scritto in latino, la forza dell'esempio de' buoni scrittori vinse la prova. Quando nel secolo XVII la poesia folleggiava col Marini e cogli altri, si plaudì per un secolo appena; ma l'esempio di quelli che avevano tenuto forte alle dottrine degli antichi trionfò, e si ridusse la poesia a sani principî. Il Frugoni e il Cesarotti con tale arte furono vinti, con tale arte i pedanti nel secolo nostro, e con tale si vinceranno pure i romantici.

Bisogna anche convenire che da tutte queste guerre le lettere traggono sempre alcun aumento e alcun bene. Così la mania de' latinisti servì ad allargare i confini dell'Eloquenza italiana, le stesse follie del seicento fecero spiegare con più forza il volo alla fantasia, e rinforzarono gli studî della filosofia, a cui gl'ingegni ripararono, per sottrarsi alla furia del nuovo gusto. Il Frugoni mostrò che più largo campo avea la poesia, e non doveva starsi contenta alle svenevoli cantilene degl'imparruccati pastori d'Arcadia, e ai sospiri delle calamistrate pastorelle. Cercò d'ingrandire e di nobilitare la forma del sonetto, e dare allo sciolto aria di maggiore sublimità. Non vi riescì, egli è vero, e diè in frasche e in ampolle; ma dalla sua stessa mala riuscita si potè apprendere il come meglio di lui si poteva ottenere quel fine, ch'egli non seppe ottenere. Il Cesarotti insegnò quale filosofia debba reggere le lingue, e come altre guise di bello vi siano da ammirare, sebbene non da imitarsi da noi, oltre quelle che ci vengono dalla Grecia e dal Lazio. Il troppo amore al trecento tornò in pedanteria, ma insegnò che a quelle purissime fonti

deve dapprima bevere chi vuole divenire scrittore. Il Romanticismo pure nei suoi errori non sarà senza buon frutto, se impareremo a trattare i fatti storici nostrali, a fare migliore e più temperato uso della Mitologia, a rallentare dolcemente il vincolo delle leggi troppo severe degli Aristotelici, a cercare novità di modi poetici, trovandoli però sempre da quelli degli antichi, e non alterando l'indole della poesia e della lingua italiana, e a fare in fine, che ciò che si scrive abbia in sè utilità, e serva allo scopo della vera e cristiana civiltà. Noi speriamo che fra pochi anni queste due scuole non siano che una sola; e certo è che da tale concordia le lettere italiane riceveranno aumento e nuovo lustro.

CAPO XVII.

DEL BELLO.

Il Bello, di cui in varie guise da vari si è ragionato, in altro propriamente non è riposto, che in una rappresentazione piacevole; e tutto quello, per conseguenza, che contribuisce a far sì che la rappresentazione di una o più cose porga diletto, contribuisce necessariamente a far che bella si chiami (1).

Or egli è legge universale della nostra natura, che ogni cosa la quale eserciti vivamente le facoltà del corpo o quelle dell'animo, senza offenderle nè stancarle, produce un piacere. Quanto adunque la rappresentazione di uno o più oggetti offrirà maggior numero d'impressioni e d'idee, sicchè le facoltà del corpo o dell'animo ne sieno più vivamente esercitate, e quanto più facilmente e senza fatica tutte queste impressioni ed idee potranno da noi rilevarsi, tanto più aggradevole sarà una tale rappresentazione, e tanto per conseguenza sarà chiamata più bella.

(1) Veggasi il veramente filosofico libretto — Osservazioni sul Bello, esposte in vari discorsi dal ch. Professore Domenico Vaccolini — in cui questa materia è con molta filosofia e dottrina esposta.

Questa è la ragione, per cui la *varietà* congiunta coll'*unità* è stata sempre riguardata come uno de' principali elementi del Bello, per la moltiplicità delle impressioni ed idee che la varietà ci presenta, unita alla facilità di tutte rilevarle ad un tempo solo, quando per la loro unità e connessione formano un solo tutto.

Per la stessa ragione al Bello contribuisce la *regolarità*, la *proporzione*, l'*ordine*, la *simmetria*, la conosciuta *corrispondenza de' mezzi col fine*, l'esatta *imitazione della natura*, la *novità*, la *grazia*, l'*eleganza*, la *sublimità*, la *magnificenza*: cose tutte, le quali giovano o ad attrarre e intertener maggiormente l'attenzione, e con ciò esercitarla, o ad accrescere il numero delle impressioni e delle idee, o a facilitare il modo di rilevare tutte queste moltiplici impressioni ed idee nel tempo stesso e senza fatica.

Or applicando questi principi alle opere d'ingegno, e singolarmente alle letterarie, perchè un componimento di qualunque sorta abbia a chiamarsi bello, richiedesi:

In primo luogo, unità di soggetto, perchè tutto riferendosi ad un sòl punto, l'attenzione su quello possa fissarsi più agevolmente, senza venire da altre cose dissipata e distratta.

2. Varietà di parti, perchè la moltiplicità delle idee che indi nascono esercitin l'attenzione con più diletto, e le tolgano la stanchezza e la noia, che necessariamente proviene dallo star troppo tempo occupata sopra una sola e medesima idea, o sopra idee del tutto uniformi.

3. Acconcia distribuzione, proporzione, ordine, connessione fra queste parti: onde veggansi tendere di concerto a formare un sol tutto, e questo perciò si possa più facilmente e senza fatica rilevar tutto insieme.

4. Esatta corrispondenza di mezzi col fine proposto; e quindi somma chiarezza e precisione, ove trattasi d'istruire; solida e robustezza di argomenti,

ove cercasi di convincere, o persuadere; opportuno maneggio d'affetti, ove si tratta di muovere; pitture vive, piacevoli, nuove, ingegnose, ove cercasi di dilettare.

3. Soprattutto attenzione grandissima allo stile, che è quel colorito e quella vernice che a tutte le opere letterarie dà il maggior risalto e splendore; e senza cui avviene sovente, che molte cose buone e pregevoli rimangono tuttavia abbiette e trascurate.

Le qualità che aver debbe indispensabilmente chiunque ama formarsi uno stil commendevole, sono: 1. perfetta cognizione della lingua in cui si parla o si scrive, e quindi esatta purità e proprietà nei termini, e piena osservanza delle regole grammaticali nell'uso dei termini e nella sintassi: — 2. perfetta chiarezza e nitidezza di discorso: — 3. una certa armonia che renda facile ed aggradevole il discorso a chi legge, od ascolta. Secondo poi i diversi soggetti dee lo stile aver di più la facilità, la grazia, l'eleganza, o la vivacità, la forza, la sublimità, la magnificenza che si conviene.

CAPO XVIII.

DEL SUBLIME.

La sublimità, come poc'anzi abbiamo accennato, è una delle qualità che costituiscono il bello: ma richiede una più particolare spiegazione, perchè non tutti ne hanno la stessa idea. Prenderem quindi a considerarla prima nei medesimi oggetti che diconsi grandi o sublimi; poi nella maniera di descriverli, o rappresentarli.

ARTICOLO I.

Della Sublimità negli oggetti.

Non è facil cosa l'esprimere a parole la precisa impressione che fanno sopra di noi gli oggetti grandi e sublimi quando li riguardiamo: ognun però abbastanza in sè stesso per esperienza la sente. Consiste ella in una specie di elevazione e di espansione dell'animo, che lo solleva sopra il suo stato ordinario, e l'empie d'un senso di maraviglia e di stupore, ch'ei non sa ben descrivere. La commozione è certamente piacevole, ma insieme di un genere serio; ha un certo grado di solennità e maestà imponente, che si accosta alla severità, specialmente allorchè giugne alla sua massima altezza, e facilmente distinguesi dalla più gaia e vivace commozione che nasce dagli oggetti leggiadri e graziosi.

Ogni vastità illimitata produce tosto l'impressione del sublime. Tale è l'effetto che crea in noi la vista di una pianura senza confine, l'ampiezza immensa del firmamento, l'indefinita espansione dell'oceano, un'erta montagna che perdesi tra le nubi, un precipizio, di cui non veggasi il fondo. Tolto ogni limite ad un oggetto, si rende tosto sublime.

Non è però la sola vastità dell'estensione, che ecciti quest'idea: un suono grave e gagliardo, il rimbombo del tuono, il romoreggiar de' venti, lo strepito della moltitudine, il frastuono di una vasta cataratta di acque, sono certamente oggetti sublimi, sebben non abbiano relazione allo spazio.

Una gran forza messa in azione eccita sempre sublimi idee, e questa n'è forse la più copiosa sorgente. Quindi la grande impressione de'tremuoti, delle vulcaniche eruzioni, de' furiosi incendi, delle vaste inondazioni, dell'Oceano in tempesta, dell'imperversare dei venti, dei tuoni e dei fulmini, e di tutte le violenze straordinarie degli elementi. E come l'azzuffamento di due eserciti è il più alto sfogo dell'uma-

na forza; così in sè racchiude molliplici fonti del sublime, e viene considerato come uno de' più grandiosi spettacoli che possano presentarsi allo sguardo e all' immaginazione.

Burke propone come una sorgente unica del sublime il terrore, affermando che non han questo carattere se non gli oggetti che producono l' impressione del dolore, o del pericolo. Ma il magnifico prospetto di una immensa pianura, o del firmamento stellato, è certamente sublime, sebbene il terrore non vi abbia parte.

È da confessare però che il terrore alle impressioni sublimi assaissimo contribuisce; e perciò tutte le idee del genere solenne e imponente, e che confina col terribile, quali sono la solitudine, il silenzio, l' oscurità, il disordine, accrescono mirabilmente siffatta impressione. Le scene della natura, che più innalzan la mente, e producono i sentimenti sublimi, sono, non già una spiaggia amena, o una verde e ridente campagna, ma una montagna scoscesa, un lago solitario, un' antica foresta, un torrente che scorra in mezzo ai dirupi. Il cupo suono di una campana ha sempre un non so che di grande; ma quando s'ode nel più profondo silenzio della notte, il diviene doppiamente. L' oscurità produce essa pure lo stesso effetto, qual è il fosco orror di una selva o di una profonda caverna, e quali sono comunemente le scene notturne. Anzi la stessa oscurità dell'oggetto che non si possa ben concepire, fa che l' immaginazione ne resti più fortemente colpita; così l' infinità dell' Ente supremo, e l' eternità della sua esistenza, benchè sorpassino ogni concepimento, pure n' esaltano al più sublime grado l' idea. Anche il disordine accresce l' impression del sublime: una gran massa di rupi gettate alla rinfusa dalle mani della natura ferisce la mente d' idee più grandi, che se fossero l' una su l' altra assettate colla più studiata simmetria.

Un' altra specie di sublime che può chiamarsi mo-

rale, o sentimentale, è quel che nasce da una straordinaria energia negli atti, o nei sentimenti degli uomini. Scevola, che arde la destra per aver fallito il colpo disegnato contro Porsenna; Coclite, che a tutto l'esercito di Porsenna si oppone solo sul ponte; Curzio, che per salvare la patria si precipita nella voragine; i Decii, che per lei si sacrificano agli Dei infernali, empion la mente di un'attonita maraviglia. Così sorprende il vecchio Orazio presso *Corneille*, allorchè domandato che far doveva suo figlio rimasto solo contro i tre Curiazi, risponde: *Morire*. Sorprende egualmente la fermezza di Poro, che dopo una valorosa difesa fatto prigioniero da Alessandro, e interrogato da lui in qual guisa voleva esser trattato, risponde: *Dare*. Sorprende non meno il coraggio e la confidenza di Cesare che al nocchiero atterrito dalla tempesta grida: *Quid times? Caesarem vehis*.

Ovunque mirisi una gran forza messa in attività, e un grande e straordinario effetto prodotto da questa forza, sia egli accompagnato o no dal terrore, eccita l'ammirazione, e solleva l'animo a idee grandi e sublimi.

ARTICOLO II.

Del parlare e dello scrivere sublime.

Il parlare e lo scriver sublime in altro appunto non è riposto, che nel saper fortemente esprimere le idee testè accennate, nel sapere cioè rappresentare gli oggetti, o gli atti, o i sentimenti sublimi in maniera che feriscano l'immaginazione di chi legge, od ascolta, come se a questi atti od oggetti ei si trovasse presente, o udisse ei medesimo le descritte persone prorompere in quei magnanimi sentimenti.

Longino nel suo trattato dello scriver sublime cinque fonti ne accenna, il primo dei quali è l'ardi-

tezza o grandezza de' pensieri; il secondo è il patetico; il terzo la convenevole applicazione delle figure; il quarto l'uso de' tropi e delle belle espressioni; il quinto l'armonica struttura e disposizione delle parole. Ma i due primi soltanto, cioè l'arditezza e grandezza de' pensieri, e la forte espressione e pittura delle passioni appartengono veramente al sublime; i tre altri, cioè le figure, i tropi e l'armonia al bello scrivere in generale piuttosto che al sublime in particolare si riferiscono.

Anzi il vero sublime (come altrove dicemmo) sdegna qualunque vano ornamento, ed ama d'esser esposto nella sua schietta e naturale grandezza colla maggiore semplicità. « Facciasi, disse Iddio, la luce; e la luce fu fatta », è un tratto riconosciuto come sublime dallo stesso *Longino*, perchè esprimente un grande effetto prodotto da una forza onnipossente colla massima facilità. Ma questo effetto medesimo, che esposto nella maniera più semplice si altamente colpisce, perderebbe tutta la forza se coi rettorici abbellimenti esornar si volesse, dicendo a modo d'esempio: « Il supremo Arbitro della natura colla possen» te energia di una sola parola alla luce diè l'esi» stenza ». Questo sfoggio intempestivo di ornamenti, innalzando apparentemente lo stile, come acconciamente osserva *Boileau*, deprimerebbe il pensiero.

Or nel pensiero appunto consiste il sublime. Se l'oggetto, se l'atto, se il sentimento che rappresentasi non è grande per sè medesimo, invano cercasi d'ingrandirlo colle parole; e sovente accade che con questi inutili sforzi in luogo dell'ammirazione si eccìti il riso.

Allorchè l'oggetto per sè medesimo è veramente grande e sublime, non solamente con nobile semplicità vuol essere espresso, ma eziandio con giudiziosa parsimonia di parole: ogni parola superflua scema la forza al pensiero. Veggasi come *Lucano*, per volere amplificare male a proposito il *quid times? Caesarem vehis*, che è tanto sublime ed energico nel-

la sua concisa semplicità, è riuscito a degradarlo, e snervarlo, finchè lo ha ridotto ad una puerile ed insulsa ampollosità (Phars. lib. v, v. 578 e seg.):

Sperne minas, inquit, pelagi ventoque furenti
Trade sinum: Italiam si coelo auctore recusas,
Me pete. Sola tibi caussa haec est iusta timoris,
Vectorem non nosse tuum; quem Numina nunquam
Destituunt; de quo male tunc Fortuna meretur,
Cum post vota venit. Medias perrumpe procellas,
Tutela secure mea. Coeli iste, fretique,
Non puppis nostrae labor est. Hanc Caesare pressam
A fluctu defendet onus . . . .
. . . . Quid tanta strage paretur
Ignoras? Quaerit pelagi, coelique tumultu
Quid praestet Fortuna mihi (1).

Nè il sentimento medesimo del sublime, comunque strettamente e semplicemente espresso, può lungamente portarsi. La mente non può durare gran tempo in quella elevazione, a cui esso l'innalza; e cerca sempre di ricadere nel suo stato ordinario. Quindi i tratti sublimi esser debbono come i lampi

(1) . . . . . . Sprezza pur, dice, i nembi,
E al furiar del vento apri le vele.
Se dell' aure il favor ti vieta Italia,
Il mio ti guidi. Del timor cagione
È che tu ignori il passeggier, cui ride
Ognor propizio il Ciel, cui la Fortuna
Mal serve allor, che non previene i voti.
Va; dello scudo mio sicuro affronta
L'alto mar procelloso. Al nostro abete
Non minacciano i nembi; a lui fia scampo
Cesare col suo peso . . . .
Non sai qual s'apparecchi alto destino
Con sì gran strage? Di trovar procura
Qual ben coi flutti e il minacciar del cielo
La fortuna mi rechi. . . . .

CASSOLA

Veggasi come il conte Cassi nella Farsaglia di Lucano da lui meglio rifatta che tradotta, abbia restituito forza e veemenza a questo luogo:

. . . . . Segui, lo interrompe il duce,
Segui il cammin; fa cor; Cesare porti
E la fortuna sua. . . . .

del cielo, che altamente risplendono e abbagliano, ma scompaiono prontamente.

Non basta però allo scriver sublime la sola semplicità, concisione e brevità: vi si richiede inoltre e principalmente nerbo e robustezza, la quale in gran parte dalla medesima semplicità e concisione dipende, e in parte maggiore dipende da un' opportuna scelta di circostanze che presentin l' oggetto nel suo più grande e più luminoso prospetto. Se la descrizione è troppo generica e spogliata affatto di circostanze, l' oggetto appare in una dubbia luce, e poca o niuna impressione fa sopra l'animo: e se circostanze vi si frammischiano triviali od improprie, il tutto cade, e illanguidisce. Una tempesta, a cagion d' esempio, è un oggetto sublime in natura; ma perchè sia sublime nella descrizione, non basta usare le generali espressioni intorno alla sua violenza, o descriverne i comuni effetti di scuoter gli alberi, o sollevar le onde: convien dipingerla con tali circostanze che empian la mente di grandi e terribili idee. Ciò è stato felicemente eseguito da *Virgilio* nel seguente tratto delle Georgiche (lib. I):

Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextra, quo maxima motu
Terra tremit, fugere ferae, et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor . . . . (1).

Così parlando de' Giganti egli dice (Georg. lib. I):

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam
Scilicet, atque Ossae frondosum involvere Olympum;
Ter Pater exstructos disjecit fulmine montes (2).

(1) Giove nel vel della nimbosa notte
Rotta da strisce folgoranti avventa
Fulmini che tremar fanno la terra,
E fuggir gli animali; a tutti batte
Dalla grande paura il cor nel petto ec.
STROCCHI

(2) . . . . . . Al Pelio l' Ossa,
E l'Olimpo frondoso imporre all' Ossa
Tre fiate fur osi, e tante Giove
Fulminando atterrò l'opra e le rocche ec.
STROCCHI

Claudiano all'incontro in un frammento sopra la guerra dei Giganti, rappresentandoli in atto di svellere, e di portar le montagne, immagine così grande in sè stessa, ha saputo render buffa e ridicola quest' immagine, dipingendo un de' Giganti col monte Ida sopra le spalle e con un fiume che da quello colando gli scorre giù per la schiena.

I difetti opposti al sublime son due principalmente, il freddo e l'ampolloso. Il freddo consiste nel degradare un oggetto, o un sentimento, sublime in sè stesso, con un basso concetto o con una debole e puerile descrizione: l'ampolloso nel portare un oggetto ordinario e triviale oltre alla sua sfera colla pretensione di recarlo al sublime, o nel cercar d'innalzare un oggetto sublime oltre a tutt' i limiti naturali e ragionevoli.

Di tutti i libri e antichi e moderni, la Sacra Bibbia, e singolarmente i libri profetici, son quelli che ci forniscono i più splendidi esempi della vera sublimità. Le descrizioni di Dio hanno in quelli una nobiltà mirabile tanto per la grandezza dell'oggetto, quanto per la maniera di rappresentarlo. Qual folla, a cagion d'esempio, di terribili e sublimi idee non ci si offre in quel passo del Salmo XVII, ove descrivesi la comparsa dell'Onnipossente? « Si commosse,
» e tremò la terra: conturbati e commossi furono
» li fondamenti dei monti, perchè sdegnato si è Dio
» con quelli. Ascese il fumo nell'ira di lui, arse il
» fuoco della sua faccia, i carboni da lui si accese-
» ro. Piegò i cieli e calò, e la caligine era sotto i
» suoi piedi. Salì sopra i Cherubini, e volò, volò
» sulle penne dei venti. Pose le tenebre suo nascon-
» diglio, e fece a sè d'intorno suo padiglione l'acqua
» tenebrosa fra i nembi dell'aria ». Di simili tratti infinito numero s'incontra e nei *Salmi* e nel libro di *Giobbe* e nei cantici di *Mosè*, di *Debora*, d'*Ezechia*, e nei libri dei *Profeti*, specialmente in *Isaia*, *Geremia*, il primo de' quali è il più sublime di tutti nel grande e nel terribile, il secondo nel patetico.

Dopo i Profeti, *Omero* è quello che per sublimità più si ammira. Le sue descrizioni degli eserciti che si affrontano, l'anima, il fuoco, la rapidità, il terrore che domina nelle sue battaglie, ad ogni lettor dell'Iliade frequenti esempi forniscono della più alta sublimità. L'introduzione degli Dei bene spesso contribuisce a sollevar maggiormente la maestà di queste scene guerriere. Nel libro xx specialmente, ove tutti gli Dei prendon parte al combattimento, chi in favore dei Greci e chi dei Trojani, il poeta sembra aver posto i suoi sforzi maggiori, e la descrizione si innalza alla più stupenda magnificenza. Giove tuona dal cielo; Nettuno scuote col suo tridente la terra; crollan le navi dei Greci, le mura della città, le montagne; la terra trema infino al centro; Plutone balza dal trono, temendo non sieno i profani arcani delle tartaree regioni aperti agli occhi dei mortali. Nell'Odissea sublissimi sono i tratti di Scilla, Cariddi, Antifate e Polifemo, che *Orazio* chiama miracoli (1); e più ancora quello ove Ulisse balza nudo coll'arco e gli strali, e colla terribilità d'un Dio vendicatore in mezzo alla porta della sala in cui banchettavano i Proci, e loro scoprendosi intima a loro la morte.

Nel suo genere, rapido e sublime nelle descrizioni delle battaglie è pure d'ordinario *Ossian*. Nel Fingal così egli dipinge la battaglia degli Scandinavi cogl'Irlandesi (maniera di pittura però che non può avere buon effetto sotto il bel cielo d'Italia; e quindi non è da imitare):

Come d'autunno le procelle nere
Sbucan da due echeggianti alte montagne;
Sì gli uni agli altri s' avventàr gli eroi.
Quai due scendendo torbidi torrenti
Dall'erte balze, incontransi, e confondono
L'onde spumanti dilagando il piano;

(1) *Ut speciosa dehinc miracula promat*
Antiphatem, Scyllamque, et cum Cyclope Charybdim.

Tai nella mischia romorosi e densi
E tenebrosi ad affrontarsi andaro
Loclino ed Inisfela. I crudi colpi
Mesce duce con duce, ed uom con uomo:
Scudo percosso a scudo alto risuona:
Balzan per l'aria gli elmi: il sangue sgorga,
E fuma intorno. Quale è il fier fragore
Dell'oceàn che rompe a' scogli i flutti,
Quale del tuon lo scoppio in ciel rimbomba;
Tale il romore è dell'orribil pugna.

Meno ardente e impetuoso nelle battaglie si mostra *Virgilio*, sebbene in più luoghi Enea, Turno, Mezenzio vi facciano grande e luminosa comparsa. Ma la sublimità di Virgilio assai più s'ammira nell'incendio di Troja, e nella discesa d' Enea all'Inferno.

Sublime nel *Tasso* è il congresso dei demoni imitato poscia da *Milton*; portentose le avventure del bosco incantato; e assai movimento e calore si scorge pure ne' suoi combattimenti, ove Argante, Clorinda, Solimano, Tancredi, Rinaldo, fan prove maravigliose.

Eguali prove e maggiori fan presso l' *Ariosto* Mandricardo, Gradasso, Rodomonte, Marfisa, Bradamante, Astolfo, Ruggero, Rinaldo, Orlando; ma l' uso delle armi fatate spesso ne scema la maraviglia, e le cose portate alla stravaganza fanno talvolta che la maraviglia degeneri nel ridicolo. Questo difetto si scorge maggiormente nel *Berni*, come dove ei descrive uno a cavallo, che tagliato per mezzo a traverso pur seguitava a combattere; finchè volendo cavare un fendente a due mani, il tronco superiore sen cadde a terra; e conchiude:

Così colui che non se n'era accorto,
Andava combattendo, ed era morto.

Molta sublimità regna nei poemi di *Milton* e *Klopstock;* ma ella è d' un genere totalmente diverso, consistendo più nelle astrazioni metafisiche, e nella

rappresentazione di un mondo invisibile, che in quella degli oggetti reali e visibili.

Immaginazione sublimissima in questo genere prima di essi ha mostrato il *Dante* nella sua descrizione dell' Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, massimamente nel primo. Quale luogo più sublime del seguente?

Vergine Madre, figlia del tuo Figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio,
Tu se' colei che l'umana natura
Nobilitasti sì, che 'l suo Fattore
Non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore,
Per lo cui caldo nell'eterna pace
Così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridiana face
Di caritade, e giuso, infra i mortali,
Se' di fontana speranza vivace.
Donna, se tanto grande, e tanto vali,
Che qual vuol grazia, ed a te non ricorre,
Sua disianza vuol volar senz'ali.
La tua benignità non pur soccorre
A chi dimanda, ma molte fiate
Liberalmente al dimandar precorre.
In te misericordia, in te pietate,
In te magnificenza, in te s'aduna
Quantunque in creatura è di bontate.
Or questi, che dall'infima lacuna
Dell'universo insin qui ha vedute
Le vite spiritali ad una ad una,
Supplica a te per grazia di virtute
Tanto che possa con gli occhi levarsi
Più alto verso l'ultima salute.
Ed io, che mai per mio veder non arsi
Più ch'i' fo per lo suo, tutti i miei preghi
Ti porgo, e prego che non sieno scarsi,
Perchè tu ogni nube gli disleghi
Di sua mortalità co' prieghi tuoi.
Sì che 'l sommo piacer gli si dispieghi.
Ancor ti prego, Regina, chè puoi
Ciò che tu vuoi, chè tu conservi sani
Dopo tanto veder gli affetti suoi.
Vinca tua guardia i movimenti umani;

- Vedi Beatrice con quanti beati
  Per li miei prieghi ti chiudon le mani.
Gli occhi da Dio diletti e venerati,
  Fissi nell' orator, ne dimostraro
  Quanto i devoti prieghi le son grati.
Indi all' eterno Lume si drizzaro ec.

(*Parad.* XXXIII).

Nel *Petrarca* la finezza e delicatezza dei pensieri e la dolcezza delle espressioni ammirasi piuttosto che la grandezza e sublimità, tuttavia a suo luogo si solleva e si sublima maravigliosamente, come nella canzone a Maria, in quella all' Italia, e nelle tre Sorelle. Esempio di delicatezza e di soavità unite alla maggiore novità d' effetto abbiamo nella canzone

Chiare, fresche e dolci acque ec.

I lirici, ove maggior copia s' incontra di tratti grandi e sublimi, sono *Pindaro*, *Orazio*, *Torquato Tasso*, il *Chiabrera*, il *Testi*, il *Filicaja*, il *Parini* e il *Monti*.

Ne' Tragici, quelli che per sublimità si distinguono, sono *Eschilo*, *Sofocle* ed *Euripide* fra i Greci, *Corneille* e *Crébillon* tra i Francesi, tra gl' inglesi *Shakspeare*, e *Alfieri* tra gl' italiani.

CAPO XIX.

DEL GUSTO.

Come intorno alla natura del bello diversissime sono state le opinioni; così intorno al gusto, che di quello suol essere il giudice.

Il gusto può definirsi quella facoltà, per cui sappiamo distinguere il bello, e sentirne il piacere.

Questa facoltà è comune in qualche grado a tutti gli uomini; perciocchè nell'umana natura non vi ha cosa più universale del piacere che proviene dal bello. Ma benchè niuno di questa facoltà sia affatto privo, nondimeno i gradi in chi la possiede sono assai differenti.

In alcuni ne appar soltanto un picciol barlume; le bellezze che ad essi piacciono sono del genere più triviale e più sensibile, e di queste pure non hanno che una debole e confusa percezione: laddove in altri il gusto perviene ad un sottile discernimento e ad una viva sensibilità delle più fine bellezze.

Questa differenza in parte si deve alla diversa costituzion fisica, ad organi più delicati, a più fine interne potenze di cui alcuni sono dotati a preferenza di altri, ma assai più debbesi all'educazione e alla coltura. Di ciò ognuno si può agevolmente convincere, sol riflettendo all'immensa superiorità che nella finezza del gusto la coltura e l'educazione fornisce alle nazioni civilizzate sopra alle barbare, e che fornisce nella medesima nazione alle persone esercitate nelle arti liberali sopra all'incolto e rozzo volgo.

L'esercizio per legge universale della nostra natura contribuisce al miglioramento di tutte le nostre facoltà così del corpo come dell'animo. Una prova sensibile rispetto alle facoltà attinenti al gusto ne abbiamo in quella parte che chiamasi orecchio per la musica. A principio non si gustano che le composizioni più semplici e piane; l'uso e la pratica estendono il poter nostro, e c'insegnano a gustare le melodie più

delicate; finchè per gradi ci abilitano ad entrare negli intralciati e composti piaceri dell'armonia. Così l'occhio per le bellezze della pittura non si acquista tutto ad un tratto: ma a poco a poco si forma col veder vari dipinti, e studiare le opere de' migliori maestri. E principalmente allo stesso modo rispetto alle bellezze del comporre, l'attenzione ai più approvati modelli, lo studio dei migliori autori, il confronto dei maggiori o minori gradi nello stesso genere di bellezza son que' che producono il raffinamento del gusto.

Per due modi l'esercizio contribuisce a questo raffinamento, in primo luogo col perfezionare la sensibilità naturale pel bello; in secondo luogo, col perfezionar la ragione per ben conoscerlo e giudicarlo.

Imperocchè da amendue le cose dipende la finezza del gusto: e ciò si comprenderà agevolmente considerando, che massime nelle opere d'ingegno il bello per la più parte consiste nelle rappresentazioni o degli oggetti naturali, o dei caratteri, delle azioni e costumi degli uomini. Ora il piacere che proviamo da tali rappresentazioni, è tanto maggiore quanto son esse meglio eseguite; e il sentire e conoscere che sieno bene eseguite, dipende in parte dalla medesima sensibilità, e in parte maggiore dall'intelletto e dalla ragione. Le bellezze spurie, siccome sono i caratteri non naturali, i sentimenti forzati, lo stile affettato, possono piacere per alcun poco, finchè la loro opposizione alla natura e al buon senso non sia stata osservata; ma qualora dimostrisi come la natura avrebbe dovuto essere più giustamente imitata, come lo scrittore avrebbe potuto in miglior maniera trattare, ed esporre il suo soggetto, l'illusione ben tosto dileguasi, e quelle false bellezze più non danno piacere.

Il gusto adunque nel suo stato perfetto dee riguardarsi come un risultato della natura insieme e dell'arte, supponendo esso il natural senso del bello raffinato dalla frequente attenzione a' più begli oggetti, e nel tempo stesso guidato e perfezionato dai lumi dell'intelletto e della ragione.

Aggiugneremo che al vero gusto non men richiedesi un cuor ben fatto, che una mente bene assestata. Le morali bellezze non solamente per sè medesime superano tutte le altre, ma influiscono più o meno sopra una gran moltitudine di altri oggetti del gusto. Dovunque han parte gli effetti, i caratteri, o le azioni degl' uomini (e queste cose certamente forniscono all' ingegno i migliori soggetti), non si può farne una giusta descrizione, nè può sentirsi appieno la bellezza delle descrizioni fatte da altri, se non si posseggono virtuose affezioni. Chi ha il cuor duro o senza delicatezza, chi non sente ammirazione e trasporto per tutto ciò che è veramente nobile e grande, e degno di special lode; chi non ha sentimento simpatico per ciò che è tenero e dolce, assai imperfetto piacere deve ritrarre dalle più alte bellezze dell' eloquenza e della poesia.

I caratteri del gusto, giunto che sia al suo stato perfetto, si possono ridurre a due: delicatezza e correzione. La *delicatezza* riguarda principalmente la perfezione di quella natural sensibilità, su cui il gusto è fondato; suppone cioè organi più fini e più sagaci potenze, che ci abilitino a scoprire quelle bellezze che ascose rimangono al senso volgare. La *correzione* riguarda principalmente la perfezione che il gusto riceve dall' intelletto. Uom di gusto corretto è quegli che non si lascia imporre da contraffatte bellezze, ma sempre porta con sè la norma per giudicare direttamente di ogni cosa. Egli apprezza secondo la ragione il merito comparativo nel bello, che in ogni opera incontra, lo riferisce alla sua propria classe, assegna per quanto si può i principii, onde esso trae il potere di dilettarci, ed ei medesimo ne sente il piacere a quel grado preciso che deve e non più.

Ma il gusto è soggetto ad esser corrotto; e sovente gusti assai diversi si incontrano, non solo in diversi individui, ma anche in diverse nazioni e diverse età. Questi gusti corrotti però non durano lungo tempo;

conciossiachè il natural senso del bello, e più la ragione, alla fine prevalgono.

Alla greca architettura, nel totale decadimento delle scienze e delle arti, succedette la gotica; ma le greche proporzioni, come più conformi alla natura del bello e alla ragione, novellamente rivissero al rifiorire delle arti; e se alcun tempo in appresso rimasero alterate da un malinteso amore di novità, han ripigliato poscia, e tuttora conservano il lor primiero vigore.

Lo stesso è avvenuto circa alle lettere. Alla nobile semplicità del secolo d'Augusto succedette l'amor delle arguzie, de' concetti, de' lambiccati pensieri, delle frasi ampollose al tempo di Seneca, di Lucano, di Marziale, di Silio Italico, di Stazio, di Claudiano. Ma tutto questo fu rigettato al risorgere della letteratura: e se nel secolo XVII si tornò da molti in Italia allo stil concettoso e alle metafore ardite e stravaganti, sul cominciare del XVIII uno stile più ragionevole, vale a dire più naturale, più semplice, più dignitoso, fu nuovamente introdotto.

Nella diversità dei gusti però, affine di giudicar rettamente qual sia buono o quale cattivo, convien far prima una distinzione. O trattasi di un medesimo oggetto, o di oggetti diversi. Nel secondo caso i gusti esser possono differenti, o tutti buoni ciò non ostante. Ad alcuni piace la poesia, ad altri la storia o l'eloquenza; chi preferisce la commedia, chi la tragedia; questi ama lo stile semplice, quegli l'ornato; la gioventù si diletta de' componimenti ameni e spiritosi; l'età più matura presceglie piuttosto i seri e gravi; alcune nazioni vogliono pitture ardite di costumi, e forti rappresentazioni d'affetti, altre inclinano ad una più corretta e regolare eleganza così nelle descrizioni, come nelle cose di sentimento. Or benchè differiscano fra di loro, pur tutti mirano a un qualche bello adattato alla loro indole, sicchè niuno ha motivo di condannar gli altri.

Ma qualora gli uomini discordino intorno al mede-

simo oggetto, qualora uno condanni come deforme ciò che un altro ammira come bellissimo, allora non è più semplice diversità, ma opposizione di gusto; e allor certamente, se l' uno è buono, l'altro debbe esser cattivo.

Per decidere in tal caso qual sia il buono e cattivo gusto, non v' ha che esaminare l' oggetto medesimo, e veder quali e quante ei possegga di quelle qualità che costituiscono il bello.

Se talun prenderà piacere di una noiosa e monotona uniformità, o di una varietà confusa, intralciata, disordinata; se per uno stemperato amore di novità, anderà dietro alle stravaganze più capricciose e irragionevoli, o per ignoranza e inesperienza gusterà come nuove le cose più triviali e comuni; se per mancanza di sentimento dilicato non saprà compiacersi che delle cose più grossolane e materiali, o per eccesso di raffinamento andrà solo in traccia di cose studiate e affettate, dirassi a ragione che il suo gusto è rozzo e imperfetto, o corrotto e vizioso.

All' incontro se nell' oggetto saprà accuratamente distinguere tutte le qualità che sono atte a renderlo bello, e saprà gustarlo, e approvarlo sol quanto meritano siffatte qualità, il suo gusto si dirà e delicato insieme e corretto, e quindi vero e reale e perfetto buon gusto.

CAPO XX.

DELLA CRITICA.

Il saper discernere le qualità che rendono un oggetto bello e perfetto, o deforme e vizioso, e dove e quanto esso meriti d' esser gustato e approvato, appartiene alla critica, la quale perciò al vero perfetto buon gusto è assolutamente indispensabile.

Non v' ha quasi nessuno che nelle materie di gusto non senta qualche grado di piacere, o dispiacere, e secondo questo non si arroghi di dare il suo giudizio.

Ma altro è il dire che una cosa piace, o dispiace, ed altro è il dire che è bella, o deforme.

Ognuno può esser lecito manifestare il piacere, o dispiacere, che sente da un dato oggetto; e il sol pericolo che allora corre è d'esser giudicato uom di cattivo gusto, qualor gli piaccia quel che è vizioso, o non gli piaccia quel che è veramente bello e lodevole.

Ma quando talun decide che una cosa è bella, o difettosa, egli è in dovere di dar ragione del suo giudizio, e mostrar le bellezze, o difetti di ciò che egli critica, vale a dire se abbia o no la richiesta unità e varietà, se la regolarità, la proporzione, l'ordine che le conviene, se i mezzi corrispondono al proposto fine, se dove han luogo le imitazioni della natura queste sian bene eseguite, se abbiavi novità, se perspicuità, nitidezza, grazia, eleganza, o robustezza; calore, sublimità, magnificenza, e fino a qual grado.

Quindi è che una critica ragionata e giudiziosa non è cosa da tutti, ma un gusto delicato insieme e corretto per essa è necessario, e un'esatta cognizione dell'oggetto di cui si giudica, e della natura o dell'arte a cui esso appartiene, onde discernere francamente quali e quante ei possegga delle bellezze alla sua natura o al suo artificio proporzionate e convenienti.

CAPO XXI.

DEL MERITO COMPARATIVO DEGLI SCRITTORI ANTICHI E MODERNI.

Egli è un fenomeno singolare, e che spesso ha esercitato le speculazioni de' filosofi quello che gli scrittori e gli artisti più segnalati per le loro opere sieno generalmente apparsi in gran numero nel medesimo tempo. Alcune età ne sono state affatto povere, mentre pare che in altre la natura gli abbia prodotti con una profusa fecondità.

Varie ragioni sono state di ciò assegnate da vari, ma le cause morali soprattutto sembrano avervi influito, come le circostanze favorevoli del governo e dei costumi, l'incoraggiamento dato agl' ingegni dagli uomini potenti, e in particolar modo l'emulazione eccitata dall' aver vivi e presenti sott' occhio i grandi esempi degli uomini straordinari.

Comunque sia, quattro di queste felici età sono state segnatamente notate dai dotti.

La prima è il secolo della Grecia, che incomincia vicino al tempo della guerra del Peloponneso, e si stende fino ai tempi di Alessandro il grande: nel quale periodo noi abbiamo, fra gli storici; *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte;* tra i filosofi, *Socrate*, *Platone*, *Aristotele*, *Zenone*, *Epicuro;* tra gli Oratori, *Lisia*, *Demostene*, *Eschine*, *Isocrate;* tra i poeti, *Eschilo*, *Sofocle*, *Euripide*, *Aristofane*, *Menandro*, *Anacreonte*, *Pindaro*, *Alceo*, *Saffo*, *Simonide*, *Callimaco*, *Teocrito*, *Mosco*, *Bione*.

La seconda è il secolo di Roma compreso prossimamente fra l'età di Giulio Cesare e quella di Augusto, in cui, dopo *Plauto* e *Terenzio* che furono alcun tempo prima, fiorirono tra i poeti, *Lucrezio*, *Catullo*, *Tibullo*, *Properzio*, *Virgilio*, *Orazio*, *Fedro*, *Ovidio;* tra gli oratori, *Cicerone* e *Ortensio;* tra gli storici, *Sallustio*, *Cesare*, *Livio*.

La terza comprende il risorgimento delle lettere in

Italia dal secolo xiv al xvi inclusivamente, in cui si ebbero *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Machiavelli*, *Bembo*, *Casa*, *Caro*, *Castiglione*, *Costanzo*, *Guicciardini*, *Ariosto*, *Tasso*, ed altri molti, parte prosatori e parte poeti, e la più parte prosatori insieme e poeti nella propria lingua, oltre quelli che con lode scrissero latinamente, come *Angelo Poliziano*, *Sanazzaro*, *Pontano*, *Vida*, *Fracastoro*, *Flaminio*, *Giovio*, *Manuzio*, *Sadoleto*, ed altri.

La quarta abbraccia l' età di Luigi XIV in Francia, e della Regina Anna in Inghilterra; nella quale si distinsero, in Francia, *Corneille*, *Racine*, *Molière*, *Boileau*, *La Fontaine*, *Giambattista Rousseau*, *De Retz*, *Bossuet*, *Fénélon*, *Bourdaloue*, *Massillon*, *Pascal*, *Malebranche*, *La Bruyère*, *Bayle*, *Fontenelle*, *Vertot*; e in Inghilterra *Dryden*, *Pope*, *Addisson*, *Prior*, *Swift*, *Parnell*, *Congreve*, *Otway*, *Young*, *Row*, *Atterbury*, *Bolingbroke*, *Shaftesbury*, *Tillotson*, *Temple*, oltre i filosofi *Boyle*, *Locke*, *Newton*, *Clarke*.

Quando parlasi comparativamente degli antichi e dei moderni, per antichi intendonsi generalmente quei che vissero nei due primi periodi, inchiudendo anche Omero ed Esiodo che vissero anteriormente; e per moderni quei che fiorirono nelle due ultime età, inchiudendo gli scrittori de' nostri tempi.

Con molto calore si agitò in Francia sulla fine del secolo decimosettimo a chi dovesse darsi la preferenza, tenendo *Boileau*, e mad. *Dacier* per gli antichi, *Perrault* e *La Motte* pei moderni. Anche ai nostri giorni vi ha chi mostra maggiore propensione per l' uno, e chi per l' altro partito.

A risolvere la questione fa d' uopo considerare in che principalmente distinguansi gli scrittori delle due prime, e quelli delle due ultime età. Le età del mondo possono in certo modo paragonarsi a quelle dell' uomo. Ora in queste noi veggiamo che l' età adulta porta seco maggior sapere e raffinamento; ma la giovanile è quella che ha maggior vivacità, maggior fuoco, maggior entusiasmo. Tale appunto sembra essere

la caratteristica differenza fra i poeti, oratori e storici antichi paragonati ai moderni. Negli antichi noi troviamo maggiore naturalezza, fantasia più originale, più alti concetti; ne' moderni maggior artificio e correzione, ma in generale minor grandezza e sublimità.

Quindi è che per l'estensione delle cognizioni, per l'accuratezza del pensare, ed anche per lo scriver esatto e corretto, molte opere dei moderni sono da preferirsi alle antiche; ma per tutto quello che appartiene al genio originale, alla spiritosa, magistrale, sublime esecuzione, gli antichi sono da anteporsi; e in molti generi dai moderni sono stati pur mai pareggiati.

Nell'epica poesia, a cagion d'esempio, *Omero* e *Virgilio* stanno tuttora di molti gradi al di sopra dei loro imitatori. Oratori eguali a *Demostene* e a *Cicerone* nelle ultime età non si sono mostrati. Nella storia, sebbene maggiore accuratezza e giudizio si scopra in molti dei nostri; in niuno però abbiamo narrazioni sì eleganti, pittoresche, animate come son quelle di *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte*, *Livio*, *Cesare*, *Sallustio*, *Tacito*. Nei drammi hanno i moderni aggiunto più movimento ed intreccio; ma per poesia e sentimento non abbiam nulla che superi nella tragedia lo stile di *Sofocle* ed *Euripide*, nelle commedie la corretta, graziosa ed elegante semplicità di *Terenzio*. Non abbiamo egloghe da contrapporre ad alcune di *Teocrito* e di *Virgilio*: e nella lirica poesia *Orazio* è affatto senza rivali.

A tutti quelli pertanto che amano di ben formare il gusto loro, nutrire il loro ingegno, non si può a meno di raccomandar caldamente lo studio degli antichi classici così greci come latini: e l'esperienza infatti dimostra, che in un paese il buon gusto e il bello scrivere o fiorisce, o declina a misura che gli antichi autori sono studiati e ammirati, o sconosciuti e negletti.

Al tempo stesso però è da distinguersi una giusta

considerazione pei primi scrittori dell'antichità da una cieca venerazione per tutto ciò che da quelli è stato scritto. Gli stessi autori più eccellenti non sono esenti in qualche luogo da giusta censura, perchè non è dato a niun'opera umana l'essere assolutamente perfetta. Noi possiamo adunque, anzi dobbiamo leggerli con occhio cauto, onde proporci ad imitar soltanto le loro bellezze; ed è conforme alla giusta e sincera critica il confessare i difetti che trovansi in alcune parti, mentre non si lascia di ammirare il totale.

SULLA POESIA

DELLE

SANTE SCRITTURE

DISCORSO (1)

Sapienter dicit homo tanto magis,
vel minus, quanto in scripturis
sanctis magis minusque profecit.
S. Augustinus, de doct. Christ. l. iv, c. v.

Se la poesia è il linguaggio del cuore commosso e della fantasia agitata, se è il primo e più efficace mezzo onde l'uomo tutto che sente nella sua pienezza altrui manifesta, certo è che la poesia nacque col primo uomo nel fortunatissimo Eden. Perocchè uscito egli appena dalle mani del Creatore, posto fra quante delizie seppe mai mente umana immaginare, ornato di tutti i doni che possono rendere felice un'anima che sente, quale non dovette essere la commozion del suo cuore a tante maraviglie nuove, quale l'agitazione della sua fantasia? Lui perfetto di forme e di facoltà, bellissima compagna al fianco, aere balsamico, ovunque dolcissima fragranza di fiori: lui donno e signore di tutti i viventi, lui riverito dalle stesse creature insensate. Ben io mi

(1) A dare alcuna contezza ai giovani della prima poesia del mondo che è l' Ebraica, ho creduto porre qui un discorso che io lessi in occasione di premi distribuiti. A chi però piacesse avere più estese cognizioni, io consiglio recarsi a mano l'opera dottissima del dottor Lowth, e l'altra intitolata *Poesie Bibliche tradotte da celebri Italiani ed illustrate con note*; con innanzi dissertazioni utilissime e il fiore delle traduzioni latine — L'opera è divisa in tre volumi, e stampata in Milano dalla Società Tipografica dei Classici Italiani nel 1882.

credo che non volasse mai inno più robusto, più enfatico alle orecchie del Creatore di quello che il padre dell'umana generazione dovette a lui sciogliere al primo aprire delle labbra. Certo che poesia più bella non aveva ancora risonato nel mondo, se non vogliam dire che il curvarsi, l'aggirarsi, il comporsi delle sfere celesti, e l'ordinarsi di quest'immenso caos non fosse pur egli una sublime poesia, un inno di grazie all'Eterno Motore. E quando il peso della colpa gravò sul capo dei primi parenti, quando furono costretti a movere negli amari passi d'esilio, non fu egli quel pianto la più dolente, la più appassionata poesia? Sì, miei signori, la poesia cominciò dal primo uomo, e si propagò nell'umana specie: e come la prima gente fu l'Ebrea, questa si fu pure la prima ad usare del linguaggio poetico, e in modo d'avanzare le altre nazioni nella sublimità della poesia di quanto ella le avanza nell'antichità. Però è che volendo io in quest'oggi farvi alcuna parola che tenga da'nostri studî, intendo ragionarvi della poesia de' libri santi, come della prima, della più sublime, della più degna del Creatore. E sebbene sia questo ben altro peso che dalle mie spalle, pure io mi affido alla vostra umanità, e pregovi a condonarmi se le mie parole non adegueranno pienamente gli alti concetti. E voi col degnarvi di attendere a quanto io verrò discorrendo, date novella prova dell'amore e della protezione che ponete e a'buoni studi, ed a coloro che con ardor li coltivano.

Ella è cosa fermata e certa presso i filologi e i retori, che la poesia principalmente consiste nella elocuzione, e più ella si veste di tropi, di metafore e di simili altre forme, più è bella, risentita e sublime. Aggiungono poi che le metafore, i tropi e le altre forme fantastiche ebbero nascimento nella povertà del linguaggio, e che quindi quanto un popolo più è vicino alla sua origine, tanto più il suo linguaggio debb'essere immaginoso, e dirò quasi scolpito. Ciò posto, se noi ci rechiamo a mano i libri

biblici, e li poniamo a confronto con quanto ha di più antico la Grecia, noi a prima giunta potremo vedere che la poesia greca è molle, adorna, piena di grazie, di vivezze e di quell'arte che suppone una lingua già formata, già ricca, e un'antichità non remotissima; mentre nella biblica poesia, piena d'immagini fortissime, di traslati i più vivi, di un dir grande e maestoso senz'arte, troviamo l'impronta di una lingua antichissima, e del sentire di una nazione di fresco nata e cresciuta. Con che due cose, se mal non mi appongo, si vengono a provare senz'altro uopo, cioè che lo stile è insieme prova dell'antichità de' santi libri, e dell'essere essi cosa divina ed ispirata. E vaglia il vero, quante volte i poeti Greci hanno avuto a parlare di cose terrene, tante con delicato pennello hanno ricopiata la natura. Oh le graziose immagini, oh le vere pitture che noi veggiamo ne' poemi del cieco di Smirne! La natura stessa direbbesi avere date le tinte, e retta la mano, ond'essere ne' canti di Omero ritratta colle più belle e risentite sue forme. Ma ove dalla terra al cielo sollevasi, Omero si perde nella oscurità delle cose celesti, e mentre vuol trovare degli Dei nell'Olimpo, vi trova degli uomini, e uomini vendicativi, bugiardi, sanguinari, dissoluti, peggiori di quanti aveva sulla terra descritti. La quale cosa m'induce a conoscere che ove alla contemplazione delle cose celesti la verace religione non regge la vista mortale, è invano levar gli occhi al cielo, poichè non hanno nerbo da penetrare negli eterni tabernacoli della divinità. E se pure lingua profana osò parlare del cielo, Iddio non fu più, qual'è, una natura sublimemente perfetta; divenne opera vilissima delle mani dell'uomo, si vide (cosa nefanda a dirsi) la sognata divinità portare in sè il germe delle più basse passioni, e parve men perfetta dell'uomo istesso. Ma ne' sacri canti de' Profeti quale grandezza, quale sublimità! Iddio stesso in quelle forti immagini si mostrò alla mente umana in tutto

quello splendore di che ella era capace. Io apro quel sacro libro, vi cerco Iddio, e ad ogni passo lo trovo, quando benefico Creatore, quando offeso Re, or Padre del suo popolo, ora Punitore de' malvagi, sempre delineato con tali colori, che pare che egli stesso in quelle carte si dipingesse, non altrimenti che raggio di sole, il quale penetrando nello specchio cristallino di chiare acque, tutto della sua luce mirabilmente l'investe e il rischiara. E perchè non paia ad alcuno che il mio ragionare vada disgiunto dal vero, leggete meco di grazia, o signori, nella orazione del profeta Abacucco (1). Descrive la venuta dell'Onnipossente in ira. — La sua gloria, dice egli, veste i cieli, le sue lodi riempion la terra: il suo splendore vince il sole. Gli va innanzi la morte: lo precedono gli spiriti d'inferno. Egli si ferma e misura la terra; gira il guardo, e le nazioni son dome. Dirupano i monti, si abbassano i colli del mondo quando egli si mette in cammino. Lo vedono i fiumi e fermano il corso; lo vede l'abisso e mette un grido; lo vede il mare ed alza a lui le sue mani. Il sole e la luna si arrestano nelle loro sedi: e gli uomini camminano al lampo delle saette di Dio,

(1) Abacuc, cap. 3. Io credo che ognuno di per sè debba sentire la sublimità di questi concetti. Vede il profeta le Divinità che si appressa in ira; la morte e il diavolo sono precursori del suo sdegno. E come potevasi più sensibilmente dipingere e l'ira, e l'imminente vendetta, se non mettendole innanzi questi due ministri del suo giusto furore? Ella si ferma e misura la terra, i monti quasi non resistendo alla forza che viene a premerli si dissolvono, i colli si abbassano come sotto il peso. L'immensità e la potenza divina in questo quadro campeggiano a maraviglia. Ma che dirò io, per passare delle altre, di quella immagine stupenda insieme e terribila con cui il profeta predice tenebre eterne al mondo, e solo rotte a quando a quando dal fuoco dei fulmini? « Il sole e la luna non si moveranno più dal loro seggio per portar luce al mondo, e gli uomini cammineranno al lume delle saette che l'Eterno dall'arco suo disfrena ». E l'Apollo che saetta il campo de' Greci, e il Nettuno che in tre passi viene a loro soccorso, e il Giove che col cenno move l'universo, e collo squassar del capo fa tremare l'Olimpo, sono languide immagini a fronte di questa: poichè in quelle vi si scorge sempre un non so che d'arte umana, in questa tutto è sopra ogni umano artificio.

allo splendore della folgorante sua asta. — Qual gruppo d'immagini veramente grandi sì che vincono ogni umano concetto? Ove trovare meglio che qui la maestà, la potestà, l'immensità dell'Ente supremo! Io per me tengo che niuna poesia nè greca, nè latina, nè nostrale possa tener fronte alla ebraica, specialmente quando ella, abbandonata la terra, spazia per le vie del cielo, e come aquila al sole, fissa gli occhi arditamente nell'Eterno vero, per ritrar parte della sua immensità agli occhi nostri. E certo non poteva altrimenti avvenire, poichè i poeti profani si dissetarono a fonti terrene, i sacri Vati dell'antica legge bebbero alla chiara onda della divina Sapienza. Perlochè si può affermare con sicurezza, che non vi è genere di poesia che non si trovi nelle sacre Carte, e non vi si trovi perfettissimo. Onde poi vi sia più agevole persuadervi di questa verità, ed entrare nella mia sentenza, piacciavi toccar meco di volo i principali generi della poesia ebraica, e cominciando dall'epica porli ad uno ad uno a breve esame. Due poemi epici scorgo io ne' santi libri, l'uno che narra i grandi fatti del popolo d'Israele della sua origine sino al suo uscir dall'Egitto; l'altro che conta le svariate vicende della vita del pazientissimo Giobbe. Il primo ha la sua catastrofe nella libertà del popolo eletto sottratto alla schiavitù dell'Egitto, l'altro nel premio che Giobbe si ebbe dalla sua pazienza. So che fin qui non si sono ritenuti per poema che i soli canti del secondo; io però penso che anche i libri del Profeta Legislatore si abbiano a giudicare un vero poema (1). E qui, se egli non è so-

(1) Come il primo linguaggio che sonasse nel mondo fu il poetico, poichè la prosa è di molto posteriore; così la prima storia dovette essere un'epopea. Il primo libro poi che fosse scritto è il Genesi, e questo come il più antico non può non appartenere alla poesia. Nè toglie ciò punto alla santità e alla veracità sua. Lo stile poetico era l'unico che si usasse a quei primi tempi, e gli uomini parlavano modi arditissimi di poesia, e per la povertà del linguaggio, e per la vivezza della loro immaginazione, e perchè insomma le lingue sono prima dominate dalla fantasia, poi regolate dalla ragio-

verchio ardimento, e voi non m' imputate a colpa che io metta il labbro profano a dar giudizio di cose tanto sopra l' umano intendimento, vi esporrò il come mi sono indotto in questa opinione. Il sacro Genesi è, non vi ha dubbio, la prima storia del mondo; ma perchè le primissime storie non furono che vere epopee, io penso che egli abbia ad aversi ancora per lo primo de' poemi. E non si creda che con questo si tolga punto al suo essere di storia, o

ne, e il parlare di un popolo è tanto più poetico, quanto più è presso al suo principio; e tanto più ragionato, quanto più se ne allontana. Ispirato adunque il sacro Vate, anche narrando cose vere usò lo stile poetico per la condizione del tempo e del popolo a cui scriveva. Nè l' essere il Genesi un' Epopea esclude che egli sia una veracissima storia. E la storia e l' epopea hanno uno stesso fine di narrare i fatti gloriosi e degni di memoria, e tramandarli ai secoli più tardi, ad esempio ed ammaestramento della vita. Mosè narrava i prodigi della creazione del mondo, della origine dell' uomo; dalla sua caduta, e i grandi portenti che furono sempre colla gente di Dio. Mosè per la natura delle cose desta sempre la maraviglia; il suo stile sempre grandeggia; le sue immagini sono scolpite in modo che la fantasia le raffigura ben tosto. E se alcuno volesse dire che all' epopea è necessaria la finzione onde ingigantire fuori dell' ordinario le cose a segno di ottenere il maraviglioso, io rispondo che questo bisogno nasce quando i fatti non hanno in sè grandezza bastante. Allorchè le sole umane azioni divennero soggetto dell' epopea, allora fu d' uopo ricorrere ad una macchina, che introducendo esseri dotati di potenza superiore alla nostra, risvegliassero colle azioni loro la maraviglia; ma quando le opere del Dio vero prestarono materia all' epopea di Mosè, il maraviglioso fu in esse, e la verità ebbe più potere che la finzione ad esaltare le umane fantasie. La mancanza poi di quella unità che i retori presso noi hanno segnate non toglie punto alla mia opinione. L' unità di soggetto in un più largo senso potrebbevisi pur rinvenire, non essendo il Genesi che la storia del popolo di Dio; il mancare dell' altre, non sarebbe che una novella prova dell' antichità di questo poema, il quale precorse non solo a tutte le regole, ma a tutte le osservazioni onde vennero le regole stesse. E poi alla fin fine anche dopo le regole dei retori non abbiamo noi lodati poemi a cui mancano queste unità? Nè mi fa opposizione il sapere che il Genesi non è scritto in metro come altri libri poetici della Scrittura, poichè è decisa omai la questione che il metro è ornamento, non parte sostanziale dell' epopea, e a chi legge Omero voltato in prosa non parrà mai di leggere una storia anzi che un poema, una prosa anzi che una poesia. Ho voluto aggiungere queste osservazioncelle, perchè alcuni non giudichino strana la mia opinione. La quale però io tengo come retore, non come teologo, e sono pronto ad abbandonarla ove spiacesse a coloro cui spetta principalmente giudicare di queste cose.

alla veracità de' racconti, o si scemi fede ai fatti narrati, poichè il solo racconto di grandi avvenimenti atti a risvegliare nelle menti umane maraviglia e stupore, formano insieme l'essere dell' epopea e della storia. Nè mi si opponga che quel sacro libro non ha le forme Omeriche, nè le fantasie nelle quali principalmente si fondano il maraviglioso e la macchina epica, poichè quella storia nella pienezza della sua verità ha in sè quanto di grande e di mirabile seppe mai concepire mortale intelletto: la sua macchina, è la macchina stessa del mondo, il suo maraviglioso, è quanto di grande il cielo e la terra racchiudono. Per lo tema altissimo adunque, pe' miracoli ivi narrati, per la forza dello stile immaginoso e figurato, e nel tempo stesso per la verità, che più aggrandisce la maraviglia, asserisco che il Genesi è una epopea. E tanto più, quanto che dovendo nell'epopea mettere radici ogni guisa di poesia, io incontro nel Genesi e la lirica e la elegiaca e la tragica, che ad ora ad ora si alternano colla sublimità dell' epica. E se i retori moderni hanno avuto per poema soltanto il libro di Giobbe, egli è perchè quello, meno antico come è, se viene da noi misurato colle leggi di Aristotile, più alla misura consente. Ma è egli giusto, o signori, che si abbiano ad applicare le leggi al poeta che fu prima della legge? Mosè scrisse ispirato, scrisse in un poema una storia, perchè il suo popolo conoscesse sè stesso, e l'alta sua dignità, e i favori che aveva continui dal cielo. Giobbe Caldeo venuto d'appresso (1) allo esempio di Mosè, ispirato egli pure, scrisse le arti e i prodigi della divina Provvidenza, esponendo le proprie disgrazie in un poema più misurato e più regolare del primo. Ma questa sua maggiore regolarità non toglie, a mio avviso, che anche la storia di Mosè non si abbia a considerare come una ve-

(1) Alcuni hanno opinato che il libro di Giobbe sia anteriore a Mosè, alcuni l' hanno giudicato contemporaneo, molti posteriore: io mi attengo a quest' ultima opinione.

ra epopea; ben mostra la distanza del tempo in cui fu scritto, e il diverso stato della civiltà in cui si trovarono i due sacri poeti.

Che se nella Bibbia si possono scorgere le due più sublimi epopee, benanche negli altri libri si può avere quanto di più delicato, di più sublime ha la Lirica. E chi non è scosso, non è rapito al leggere le odi del Reale Profeta (1)? E Pindaro e Simonide e Alceo e Flacco si perdono al suono dell'arpa davidica, poichè le armonie che muovono da questi sono terrene, quelle che muovono dalla lira davidica sono tutte celesti. E se noi, non gustiamo que' divini carmi come pur si dovrebbe, se all'anima non ci scendono quelle maestose immagini, oltre alle difficoltà che si hanno a portarle al volgar nostro, possiamo noi per cagione assegnare che mal si reca a modi umani ciò che è nato e formato nel cielo. E chi è, se non è sasso o tronco, che al leggere in quei soavissimi salmi non salga volando con la mente del profeta fin sopra le sfere? Qual è tenore di poesia profana che possa come la profetica sublimare le menti, levarle fino a piedi del Creatore, e riempirle delle dolcezze di Paradiso? Se egli canta le glorie di Dio, il suo canto è degno di Dio; se piange i suoi falli invocando la misericordia del suo Signore, quel pianto scende ad ogni anima; se rimprovera ad Israello le sue colpe, que' rimproveri sono strali che pungono, che trafiggono. Lamenta egli i danni della casa di Saul? que' lamenti ti colmano di tenera malinconia; deplora egli la perfidia di Assalonne? qual padre vi ha, cui a quegli accenti non tremi a replicati battiti il cuore? Minaccia vendette a nome dell'Onnipossente? ogni petto è preso da spavento. Onde è che a ragione si può affermare, che non vi ha poesia lirica che avanzi quella degli

(1) San Girolamo dice così — David Simonides noster, Pindarus, Alcaeus, Flaccus quoque — E il Batteux soggiunge — in Davidde realmente si trova il bello dell'ode ideale, il grande, il dolce, il veemente, ogni cosa in sommo grado di perfezione.

Ebrei, popolo privilegiato un tempo, che ne' suoi libri conserva e venera le orme dello Spirito del Dio che lo trasse dal nulla, e lo sollevò su i troni della terra. E se non fosse che il tempo stringe, vorrei che in Isaia vedeste quanto può ingegno umano, quando forza di lassù lo avviva, e gl' impenna le ali. Isaia si adorna di maestà senza pari; loda, riprende, sgrida, minaccia, e la sua voce è sempre simile al tuono. Egli si solleva com' aquila, nè torce mai dal suo viaggio, e in un batter di penne trascorre tutti i campi dell' aria. Egli si veste di una viva luce che lo rischiara agli occhi di tutti, e pare raggio di sole che monta al meriggio. E vi condurrei pure a leggere in quel sovrano Ezechiello, che ora sul dorso de'cherubini, quando su l' ali delle procelle e de' fulmini, vola, tuona, spaventa, atterrisce. Ezechiello, che sebbene non adorno di grazie di modi come Davidde e Isaia, pure è grande, veemente, tragico nei sentimenti, e fervido, sdegnoso, acerbo fecondo d' immagini e di forti sentenze, e nella forza nell' impeto, nella grandiosità, non vinto, non eguagliato da alcuno. E direi pure di quel soavamente tristo Geremia, nei cui canti è il tipo più vero della dolente elegia, il cui stile è piano, forbito, patetico, energico, le cui immagini sono commoventi, eleganti, delicatissime. Nè lascerei altri libri minori se voi già non inchinaste a credere con me che tutti quanti sono questi canti, tutti sono perfetti e degni di studio e di onore.

Ma per quanto oltre mi spinga il mio tema, non posso tacermi della poesia didattica degli Ebrei, che è la più bella, la più ricca che mai fosse. Re della terra, popoli dell' universo, ascoltate. La sapienza per governare a questa inesausta fontana si attinge. I libri della Sapienza, l' Ecclesiaste, i Proverbi, o miei signori, sono tre poemi didascalici ne' quali altro non è ad augurare se non che quanti sono uomini al mondo vi studino e v' imparino. Oh! come l' umana società sarebbe più lieta, come più fortu-

nati i principi, come più felici i sudditi, se questi e quelli si conducessero alla norma degli ammaestramenti segnati in quelle eterne pagine. Oh! come i poeti nostrali, che in frasche e in ampolle si perdono, si darebbero a temi più utili al genere umano, se considerassero che i poeti hanno in ogni tempo ad essere i primi, i veraci maestri delle nazioni; e anzichè darsi alle fole del Gentilesimo, si facessero ad imitare i sacri Vati dell'antico Testamento, e com'essi trattassero argomenti di Sapienza. A me pare, e credo che ad ogni colta persona pur parrà, che niuna nazione possa vantare poemi didascalici di migliore maniera che la nazione d'Israele. Fortunata se ella pure avesse fatto tesoro delle celesti benedizioni! Nè a lei mancò nello stato suo prosperevole chi alla erotica poesia si desse, e parlasse misticamente di soavissime cose di amore. E in vero Salomone, cantando ispirato gli ardori della Chiesa col divino suo Sposo, mostrò quando potesse anima innamorata favellando d'amore. O sapientissimo dei poeti, quanta è la grazia de' tuoi modi, quanta la delicatezza delle immagini! E chi mai, chi non innamora della tua bella, innocente, vezzosissima Sulamite? Graziosissima fra le figlie di Sion, degnissima dell'amore del suo re. Canti pur Saffi gl'infuocati suoi ardori, scopra pur quel di Sulmona le sue fiamme impure, sono nulla al paraggio del cantico biblico. So che alcuni a quella leggiadrissima poesia pastorale appongono certe licenze, certi ardiri, che alla malizia nostra potrebbero sapere di reo; prima però di farne colpa al sacro vate conviene recarsi col pensiero a quei tempi d'aurea semplicità. Nell'Eden fortunato i Padri nostri stavano ignudi, nè quella nudità fu eccitamento a libidine, perchè non aveva ancora la colpa portato sulla terra la ribellione dei sensi contro la ragione, perchè la malizia non aveva ancor messo germoglio, e la carne dal Creatore temperata nel perfetto equilibrio delle sue forze non era ancora spinta dall'impeto delle pas-

sioni ad appetire ciò che è divietato, nè sentiva diletto che nel sollevarsi insieme collo spirito, o bearsi nella vista dell'alto suo Facitore. Ma poichè la carne divenne rea, la nudità fu cagion di vergogna, e le piante frondose stesero pietosamente i lor rami a difendere i colpevoli dal rossore del vedersi ignudi. Così i semplici ed innocenti trasporti della Cantica innamorano lo spirito senza attizzar l'appetito, e colpa è nostra e vergogna se altrimenti a noi tralignata generazione addiviene. Ma la Cantica è la poesia più cara, più amabile che il divino Amore mai dettasse ai mortali.

Per tutte queste cose mi pare, o signori, avere provato abbastanza e la nobiltà somma della poesia ebraica, e la santità della medesima, e quindi l'utile che possiamo noi trarne, portando alcune di quelle ricchezze alla poesia nostrale. Nè crediate, o signori, che io con questo insegni a dar mano alle allegorie, alle metafore, alle similitudini, alle ardite figure che sono nei libri santi continue e naturali, e a noi riescono ora oscure, ora strane. Imperciocchè la poesia sacra non si può mai considerare separata dai tempi, dalle circostanze, dai luoghi in cui fu scritta; e però noi uomini d'altra tempera, d'altri costumi, posti in clima e in terre diverse: non possiamo imitarla, o prenderne le forme così come sono; ma dobbiamo sapere far ragione delle cose, prender gli alti concetti, e vestirli alla foggia nostra, sicchè tengano della sublimità dei profeti, e al tempo stesso dell'eleganza dei poeti nostrali. E questo ben si può fare, poichè ogni poesia di due parti si compone, l'una delle quali riguarda le immagini, l'altra il modo di esprimerle, e però se noi prenderemo dai libri santi le prime, dai classici nostri le seconde, ce ne usciremo con lode. E non tenne egli questa via il massimo Alighieri primo de' Poeti italiani, dopo Omero, il più grande di tutti i poeti del mondo? Egli studiò l'arte della elocuzione in Virgilio, e i concetti piu gran-

diosi raccolse dalla Bibbia, a modo che parve che il suo stile a quando a quando sapesse dello sdegno e della rapidità di Ezechiello. Il cantore di Laura fu veramente divino quando prese a lodar quella Vergine che vestita di sole, e cielo e terra delle bellezze sue innamora, poichè attinse i concetti alla pura sorgente delle Sante Scritture. Non parve egli rivivere Salomone nella canzone del gran Torquato, intitolata *La Sposa de' Sacri Cantici*, appunto perchè gli amori di quella innocente aveva ritratti? E poichè sono a questo immortale Epico, ove altro che dai libri ispirati prese egli le idee e la poesia di quel suo poema degno di cedro *Le Sette Giornate*, il quale se non ha l'incanto di molti altri, è però degnó di essere studiato prima di molti, e noi Italiani a grande nostra vergogna lo trascuriamo, troppo invaghiti alle lusinghe della poesia profana? E il Chiabrera non seppe egli colorir le sue odi con tinte tolte ai profeti, e dello spirito loro animarle? E il Menzini non fece egli in dolcissimo metro italiano piangere di nuovo Geremia? Non tolse egli da Mosè la materia del suo nobile poema *Il Paradiso Terrestre?* Non levò egli alla Bibbia le immagini, la nobiltà de' pensieri che ingemmano l' *Etopedia*, poema didascalico utilissimo, poichè colle grazie della poesia tratta la vera morale? E mi taccio dell' *Angeleida* del Valvasone, dalla quale forse il gran Milton ebbe l'idea del suo magnifico poema *Il Paradiso perduto*; e pur mi passo del Tansillo e di tanti altri classici nostri, i quali non hanno in loro cosa che sorprenda, che piaccia, la quale non si derivi dalle divine Scritture. Non posso però tacermi del Filicaja, il quale nelle sue odi toccò il più alto segno di perfezione. Egli da' profeti tenne lo stile, lo spirito, l'ardimento, e su i vanni di quei divini levò tant'alto, che niun altro più lo raggiunse. E quel soavemente appassionato Metastasio non superò egli sè stesso nei suoi drammi, quando lasciati gli argomenti profani pose sulla scena l' *Isacco*, il *Gioas*, il

Giuseppe? E lo Alfieri non fu egli più che in tutte le altre sue tragedie, massimo nel *Saule*? non vi è genere di poesia che non si possa foggiare ad esempio dell' ebraica, e niuna altra poggia tant' alto quanto quella che nacque al suono de' canti profetici.

Ora se così è, se quei libri sono un tesoro di eterna sapienza, perchè non vi studiamo noi, perchè non troviamo ivi le nostre delizie? Giovani, che frappoco vi darete allo studio de' poeti, se da natura vi sentite mossi, e formati al canto, non gittate il tempo in quelle vanità che tanta derisione ai più fruttano. Levate alla Religione, al Cielo i pensieri. Scrivete di Dio, le glorie del Creatore, le virtù degli eroi del Cristianesimo, i debiti che vi legano alla patria, alla società. I vostri versi si contemprino a modi italiani, ma la vostra mente s' inspiri a quelle pagine in cui parla la Sapienza eterna. E di tanto vincerete voi gli altri, di quanto la mente umana è vinta dalla mente divina.

FINE DEL SECONDO VOLUME.

INDICE

DELLE MATERIE CONTENUTE NEL SECONDO VOLUME.

PARTE TERZA

Della Poesia Italiana . . . . pag. 5

DELL' ARTE POETICA E DE' VARI GENERI DEL COMPORRE IN VERSO.

Introduzione 27
CAP. I. *Dell' origine della Poesia* 28
CAP. II. *Della Poesia Pastorale* 37
CAP. III. *Della Poesia Lirica* 43
CAP. IV. *Dell' Inno* 52
CAP. V. *Del Sonetto* 64
CAP. VI. *Dell'Ode e della Canzone Petrarchesca.* 80
CAP. VII. *Della Poesia Didattica* 96
CAP. VIII. *Della Poesia Descrittiva* 101
CAP. IX. *Quanto importi a ben descrivere l'ordinare le parole a seconda delle idee*. 105
CAP. X. *Della Poesia Epica-Eroica e Romanzesca* 117
ARTICOLO I. *Della dignità della Poesia Epica, e delle sue caratteristiche generali*. . 125
ARTICOLO II. *Del soggetto e dell' Azione* . . 126
ARTICOLO III. *Dei Caratteri* 133
ARTICOLO IV. *Della Narrazione* 139
ARTICOLO V. *Dei principali Poeti Epici* . . 140

CAP. XI. *Della Divina Commedia di Dante Alighieri. . . . . pag.* 149
CAP. XII. *Del modo tenuto dall' Alighieri imitando Virgilio. Si accenna pure degli altri Classici . . . .* 156
CAP. XIII. *Della Poesia Drammatica . . .* 169
ARTICOLO I. *Della Tragedia . . . .* 170
ARTICOLO II. *Della Commedia . . . . . .* 183
ARTICOLO III. *Dei Drammi in musica, degli Oratorii e delle Cantate. . . . . .* 193
CAP. XIV. *Della Poesia Giocosa . . . . . .* 196
CAP. XV. *Dell' Imitazione poetica, e dell' ordine con cui si deve studiare nei Poeti.* 203
CAP. XVI. *Dell' uso della Mitologia, dei Romantici e dei Classici . . . . . .* 207
CAP. XVII. *Del Bello . . . .* 215
CAP. XVIII. *Del Sublime . . . .* 217
ARTICOLO I. *Della Sublimità degli oggetti. . . ivi*
ARTICOLO II. *Del parlare e dello scrivere sublime. . . . .* 220
CAP. XIX. *Del Gusto . . . .* 228
CAP. XX. *Della Critica. . . . .* 233
CAP XXI. *Del merito comparativo degli Scrittori antichi e moderni . . . .* 235

SULLA POESIA DELLE SANTE SCRITTURE.

Discorso 239

Fine dell' Indice del secondo Volume.